

الهيئـة العامـة
لقصور الثقافة

اقليم القاهرة الكبرى
ثقافة القاهرة

ثنائية المدينة والثأر
فى
شعر أمل دنقل

الانفصال والاتصال

د. عبد الناصر هلال



الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القاهرة الكبرى
وشمال الصعيد الثقافى
فرع ثقافة القاهرة

الانفصال والاتصال

(ثنائية المدينة والثأر فى شعر أمل دنقل)

د. عبد الناصر هلال

إهداء

إلى أصدقائي وهم على رقدة الظنون وجفوة الوقت يمارسون حضورهم البهى :

- د. علاء عبدالهادى
- د. محمد فكرى الجزار
- د. مصطفى الضبع
- د. عبد الحكم العلامى
- سعد عبد الرحمن

حبى لكم أيها الرفقاء
عبد الناصر

هذا هو العالمُ المتبقى لنا : إنه الصمتُ
والذكرياتُ ، السوادُ هو الأهلُ والبيتُ
إن البياض الوحيدَ الوحيدَ الذى نرتجيه
البياضَ الوحيد الذى نتوحد فيه :

بياضُ الكفن !

[الأعمال الكاملة ص ٤١١]

مقدمة

عندما نقول أمل دنقل فإننا نشير – فى اللحظة ذاتها إلى جيل شعرى ، وتجربة مركبة ، مرّت بمرحلتين فاعلتين:

المرحلة الأولى : وهى مرحلة ما قبل سنة ٦٧ : مرحلة السذاجة الجمالية أو مرحلة الإنشاد الشعرى والتجربة التقليدية الطامحة فى التحرر من وجود الآخر ، وباحثة عن تفردها إزاء الأزمات الشخصية والإنسانية التى مرَّ بها المجتمع .

المرحلة الثانية : وتعد أكثر عمقاً وثراءً، وهى مرحلة ما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ م . وقد شهدت تلك المرحلة تجربتين مهمتين :

الأولى : الانكسار الوطنى والقومى / الانهيار العام ، وشهد أمل دنقل تحولاتها على المستوى السياسى والاجتماعى والثقافى .

والثانية : تجربة الانكسار الشخصى الداخلى نتيجة اكتشافه المبكر لصداقة الموت عن طريق أفته القاتلة / المرض .

هذه التجارب العامة والخاصة خلقت فى نفسه شعوراً جارفاً بالمسئولية الشخصية والإحساس العارم بالتفرد والقدرة على مواجهة الآخر دون أن ينتمى إلى حزب ما ، أو عقيدة معينة ، أو ينحاز لجماعة ما فهو كشاعر مؤرق بقضايا أمته، فى الوقت الذى لا يشك فيه أحد فى أن عشقه أو انتماءه لأرض وطنه المباشر – مصر – ولحريتها وحرية أبنائها الجمعية والشخصية ، وعشقه لحلم التقدم الاجتماعى كانت من الينابيع المهمة . التى نهل منها أمل دنقل رؤاه ومواقفه ، والتى ملأته تناقضاتها المستحيلة هى الأخرى بالسخط والمرارة والثورة والتحدى ، وباليقين – أيضاً – من أن التقدم والحركة نحو الحرية والعدل أمر حتمى . . وممكن إنه مطلب حياة (١) .

الرؤية النقدية الموضوعية لا تستطيع أن تفصل الخطاب الشعرى عن سياقه السياسى والاجتماعى والثقافى والجمالى ، فكل مرحلة تطرح أدواتها الفنية

التى يتطلبها الوعى الجمالى ، الذى تكتسبه الذات نتيجة احتكاكها ورؤيتها للعلاقة الجدلية بينها والعالم ، ولا نستطيع أن نحاكم نصوصاً خارج سياقاتها ، ونصبها فى قوالب جاهزة لإيديولوجيات جاهزة ، فلا تكتسب مشروعيتها الجمالية .

لقد اكتسبت تجربة أمل دنقل مشروعيتها من خلال المكونات المعرفية العربية ، والتى تحافظ على أدواتها التعبيرية من خلال بلاغتها ، واستطاع — من خلال قدراته الخاصة أن يشكل تجربته وعالمه متكأ على التراث الإنسانى بكل معطياته وإمكاناته الهائلة ، ينبش مخزونه ويفجر مكنونه، فيعود التراث حيًّا حركيًّا يملك نكهة خاصة وطعماً جديداً خاضعاً لفاعلية اللحظة الراهنة ، حتى يتحقق للقارئ فرصة الاتصال والانفصال — بهذا التراث — فى آن .

وعلى الرغم مما يقال إن حساسية النظر إلى الذات والعالم عند أمل حساسية تقليدية بالمعنى النمطى للتقليدية، فإننا نظلم أمل كثيراً ؛ لأن حساسيته ليست سكونية ، لكنها ذات طابع خاص ، تتسم بالاطمئنان التام ، ولكنها متحركة منطلقة نحو جهات معروفة ، فى الوقت الذى تنطلق فيه إلى جهات لم تطأ بعد .

الذات — عنده — مأزومة ، متوترة ، صلبة ، حدية، تنظر إلى العالم وفق تكريس معرفى اجتماعى خاص ، يتسم بالصدامية، ولا يمكن التأسيس لعالم أكثر اشراقاً إلا بتدمير العالم الممكن ، لذا يأتى خطابه الشعرى محملاً بطاقات ثورية كبيرة ، مهوسة بالرفض والتحريض والثورة والهدم.

ظل أمل طوال حياته يبحث عن صيغة مناسبة ، تمنحه القدرة على المقارنة ، والحركة المعقدة بين داخله ومعطيات العالم ، وهذا ما جعل ناقداً مثل إدوار الخراط يرى أن شاعر التفعيلة المصرى لم ينجح فى دمج الداخل والخارج فى بنية معقدة ، ظل دائماً فى الخطاب الشعرى صوت العاشق أو المغترب المهزوم ، أو النبى المصلوب ، وصوت الوطنى المحرض ، أو الساخر من أعدائه من خلال

ســخريته بنفســه (٢) ، لكننا نستطيع القول فى هذا إن أمل دنقل استطاع أن يكســر — فى مواضع متبانيه — أنماط الجاهز المجانى بحثا عن الخصوصى الفريد ، الــذى يمنحه القدرة على اكتشاف ذاته ، فى الوقت الذى لم يتخلص فيه خطابه مــن آليات المشروع الجمالى العربى ، والحرص على نصاعة اللغة ومعطياتها على مستوى التصوير والموسيقى: فالتجاوز لديه مرتبط ، والمعاصرة انتماء للأصالة .

أمــل دنقل شاعر رؤياوى ، خلق أفقاً ممتداً ، يتسم بالعمق ، فخلّف خطابــاً موازيــاً ، يدعو إلى التأمل والتحليل والدراسة ، تناوله كثير من النقاد والدارسين من وجهتى : الرؤية والتشكيل ، و لم تزل نصوصه تحوى ظواهر جمالية وفكرية ، ارتيادها — من خلال المقارنات النقدية — يضيف إلى الدرس الأدبى .

دراســتنا هذه تكشف علاقة جدلية بين الذات عند أمل دنقل — التى تجاهد لكشف ملامحها — والعالم، فآثرنا رؤية الذات لرؤية العالم من خلال ثنائية المدينة —الثأر:

المدينة : وقد كشفنا فى أثر البنية الجغرافية على رؤية الفنان ومزاجه الجمالى ، ثم بداية الرحلة — رحلة البداية وتناولت الدراسة فى هذا الموضع انتقاله من الصعيد إلى القاهرة ، وتنقله بين السويس والإسكندرية والقاهرة واصطدامه بعالم المدينة الــتى بدأت تفتح أمامه علاقات جديدة . وتناولت الدراسة فى المحور نفسه صور المدينة من خلال ملامحها التى تجسدت فى المدينة بين الواقع والحلم والأسطورة . ثم جدلية القرية — المدينة ، وجدلية المدينة — المدينة ، ثم تناولت الدراسة جدلية المكان — الزمان ، وأخيراً عرضت للمكان الفعلى والمكان الضمنى .

ويأتى المحور الثانى (الثأر) ليكشف رؤية الذات عند أمل للعالم من خلال قضية الصراع العربى الإسرائيلى .

وإذا كــان لوسيان جولدمان قد طرح " رؤية العالم " بوصفها منهجاً مستخدمًا البنــية التكوينية ورؤية العالم من خلالها وقراءته من خلال بنى النص ، فى الوقت الــذى يرى فيه أن مشكلة الفن لا تقتصر على معرفة الوسائل الفنية التى طورها

الكاتـــب ، وإنما لماذا استعمل هذه الوسائل و لم يستعمل غيرها للتعبير عن نظرته للعالم (٣) ، فإن قراءتنا لرؤية العالم عند أمل تتم من خلال جدلية الذات والعالم ، وتسعى لاكتشاف المقومات الاساسية ، التى تعطى النص علائقه خصوصاً البنى الدالة ، التى تفتح مجال التأويل والقراءة وتجعلنا أمام النص المحتمل .

نـــأمل أن تكون هذه الدراسة إضافة لما سبق من دراسات أخرى حول عالم أمل دنقل الثرى الخصب .

إشارات

١- انظـــر : سامى خشبة: أمل دنقل ، إبداع ، العدد العاشر ، السنة الأولى ١٩٨٣، صـــ٧

٢- انظـــر : إدوار الخـــراط : شعر الحداثة فى مصر ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية ٩٧ ، ديسمبر ١٩٩٩م ، صـــ ٢٨ —٢٩

٣- راجـــع : د. جمال شحيد : فى البنيوية التركيبية ، دراسة فى منهج لوسيان جولدمان ، دار ابن رشد، ١٩٨٢ ، صـــ٤٣

المدينة

تدخـــل البيـــئة الجغرافية ضمن سياق التأثير الفعال فى تحديد ملامح بيئة لها طابعها المميز الذى يشير إلى نسق مختلف، مما يجعلنا نجازف بالقول ونشير إلى ثمة اختلافات بين مبدع فى إقليم، ومبدع فى إقليم آخر ، فى الوقت الذى يؤكد فيه عـــلماء الاجتماع أن الإنسان ابن شرعى لبيئته التى أنجبته، تطبعه بطابعها، وتترك بصماتها عليه.

هناك بعض الشعراء المعاصرين تعرضوا فى بيئاتهم الصعيدية لعوامل اجتماعية وثقافـــية تأثرت بالتفكير الفرعونى الموروث، "إلى جانب القيم القبلية التى حملتها القـــبائل العربـــية التى حطت هناك"[1]، ومن هذا المنعطف أصبحت الشخصية الجنوبية ذات طابع خاص فى معتقداتها الفكرية وممارساتها، وأنماط حياتها على نحو مغايـــر لشخصيات فى أقاليم أخرى.فالصعيد بأعرافه وتقاليده المغايرة يمثل طبقة عـــلى مستوى من السلوك الاجتماعى، وأحياناً يمثل طبقة على مستوى السلوك الجماعى.

إذا نظـــرنا للواقع الجغرافى الذى يتميز به صعيد مصر، ترى المساحة الخضراء تضيق شيئاً فشيئاً كلما اتجهنا جنوباً، وينفسح المجال للصحراء الممتدة، والصحراء بكـــل معطـــياتها تخلق الإحساس المطلق، كما تضفى على الإنسان الجنوبى طابع القســـوة والعنف والحدة، وهذا ما ينطبق، بالضرورة على الشعراء الجنوبيين،كما يؤكد أمل دنقل بقوله:" ولكن الفارق الأساسى فى التكوين النفسى بين الشاعر القـــادم من الجنوب والشاعر الذى يعيش فى الدلتا أن انفساح الرقعة الخضراء فى الدلـــتا يعطى الشاعر فى الشمال نكهة من الرخاوة والليونة بينما شعراء الصعيد يتميزون بالحدة وإدراك التناقض الشديد"[2].

وثمـــة اختلاف آخر يتميز به شعراء الجنوب- من خلال آليات التعبير- عن شـــعراء الشـــمال، فيرى أمل دنقل أن للغة طابعها المميز لدى شعراء الجنوب، فيقول: "اللغة التى يستعملها شعراء الصعيد فيها صرامة أشبه بالصخر، فالصعيدى

الـــذى يعـــيش فى ظل تقاليد متشابهة، وينشأ فى ظل قيم ثابتة، أقرب إلى القيم القبلية، يكون أشد خشونة وحدَّةً عن غيره والشعراء الجنوبيون عندما يفرون إلى العاصمة فإن الإحساس بالحذر يتملكهم جميعاً" (٣). ولكن هذه القاعدة لم تكن مطلقة، ولها استثناءات فهناك شعراء شماليون يتميزون بالحدة، مثل أحمد فؤاد فهو شـــاعر شـــرقاوى لكـــن يتمـــيز بالعنف والحدة فالحدة طابع نفسى متحرك، واستعداداتهم تسهم البيئة فى تنميته.

فى أكثر من موضع يؤكد أمل دنقل على خصوصية البيئة الصعيدية وتأثيرها فى صـــياغة تجربـــته ومزاجه الفنى ورؤاه:"أستطيع أن أقول أن نشأتى الأولى فى صعيد مصر قد أثرت تأثيراً مباشراً وكبيراً على مزاجى الفنى حيث تلتقى الخضرة والصـــحراء، والجـــبال بالسهول، حيث كل شئ حاد ينكسر على حافة الأفق، وحيث تأخذ الأشياء تناقضاتها أمام العين المجردة"(٤).

لم يكـــن اعتراف أمل دنقل بتأثير البيئة الصعيدية على عالمه ورؤيته ومزاجه الفـــنى والجمالى أمراً اعتباطياً، يخلو من الوجاهة والموضوعية، بل نستطيع أن نؤكد فى هذا السياق أن أمل دنقل يعد من أكثر الشعراء المعاصرين تأثراً بالبيئة الصعيدية على مستوى النمط فى التفكير والسلوك، وعلى مستوى الأداء الفنى، فقـــد التقت فى ابنائيته سمات واضحة، حيث التقت فى شخصيته خصلتان على قدر كبير من الأهمية: سرعة الاستجابة للتحدى، وقدرة التعبير بالشعر عن هذه الاســـتجابة.. وشـــجاعة نادرة تجعله يواجه المواقف بكل ما يكتنفها من أخطار وحساســيات بـــلا تردد أو خوف.. ودون النظر إلى ظروفه المادية والاجتماعية القاســـية. وهـــذا بلا شك قد أضفى على قصائده مذاقاً لاذعاً وقوياً بدرجة لا تعهدها عند غيره من كبار الشعراء"(٥).

وفى اعـــتراف زوجـــته عبلة الروينى إشارة واضحة الدلالة إلى أنظومة تمتلئ حركـــية، وحـــدة، ومواجهة، وتحدى، أنظومة تأخذ كيانها من صهد النشوء، فالعالم لم يبدأ وينتهى عنده- أعنى الصعيد-: "كانت ملابسه وكلماته و فخره الحاد بروحه الصعيدية تجعلنى أستعيد مزاجه الدائم كلما رأى صعيدياً فى القاهرة:

"لابــد لنا من الاستقلال عن الشمال، وتكوين جمهورية الصعايدة" يبدو أن الأمر ليس مزاحاً، إن الصعيد هو عنده أول الكون ومنتهاه"(٦).

بداية الرحلة. رحلة البداية:

رغــبة التجاوز وتحطيم الثوابت، والبحث عن بديل للسكون المقيم هى سمة الكــائن البرومثيوسى، الذى تتطهر خلاياه بالنار ، هذه الصفات يمكن أن نخلعها عــلى أمل دنقل، الذى كسر حلما عائليا عندما أخفق فى تحقيق آمال أسرته فى بناء مجد علمى، يعود بالفخر على مثل هذه الأسرة الصعيدية، فلم يحقق درجات عالية فى الثانوية العامة تؤهله لدخول كليات القمة التى كانت انتظارًا حلميًا لهم، فــبدأت حــالات الاصطدام بالمناخ العائلى الصارم" الذى ضاعف من إحساسه بالضــيق والملل بدرجة قضت على بقية ما كان لديه من توافق أو انسجام مع هذه البيئة المتزمتة، مما جعل الغربة تورق فى أعماقه وتنبت أشواكا وحشية حادة تدفعــه إلى ترك القرية النائية والمدينة المعزولة وراءه، ويرحل نحو الشمال ... إلى مدينة الأضواء والشهرة إلى القاهرة"(٧).

وتــبدأ الــرحلة عندما تطأ قدم الشاعر القروى أرض المدينة، ويقف على أبوابهــا، يــريد أن يلقى أحماله وأحلامه القروية البسيطة، وتشوقه للعالم الجديد الذى يتسم بالحركية، ويحقق فيه ذاته الطامحة للمجد والشهرة والأضواء.

مارســت القاهــرة قسوتها منذ اللحظة الأولى، فلم ترق له كثيراً، ولم تفتح زراعــيها لاســتقبال الوافــد القروى الجديد، وأخذ يتنقل بينها وبين السويس والإســكندرية، قضــى بهما وقتا، ثم استقر به الحال فى القاهرة، وظل بها حتى وفاتــه، ويــرى نسيم مجلى: أن هذا التنقل أو الرحيل قد يراه البعض ناتجا عن شــعوره بالغــربة فى هــذه المدن، أو لضيقه بمناخ الحياة فيها، ولكنهم للأسف يذكــرون شيئاً عن الأسباب الحقيقية التى تولد مشاعر الغربة وتزكيها فى نفس شــاعر حساس كأمل دنقل، فشعور الغربة لا يولد مع الفرد ولكنه يتولد نتيجة لصــراع خفــى أو معلن بينه وبين بيئته الاجتماعية مما ينتج عنه اختلاف النظر

لأمور الحياة، واختلاف التقدير لقيمة الفرد أو العمل الذى يقوم به"[8].

إذا كانت البيئة الاجتماعية التى بلورت ملامح أمل دنقل الأولى وخلقت منه صـعيديا حتى النخاع.. شديد الغيرة فى كبرياء.. شديد النقاء.. شديدة العناد.. شديد الثأر على حد تعبير عبلة الروينى فإنها خلقت فى نفسه دوامة من الحذر[9] والاصـطدام يتولد فى ظله الصراع بينه وبين المدينة الجافية، التى تناسب صعلكته بوصـفها قانوناً يناسب مزاجه الحاد الساخر، الذى يقتص من أية رؤى ساقطة، بـل تخلق الصعلقة قانونها الآن، الذى يحقق وجوده الخارجى، بل إنه "استجابة لنوازعه الداخلية المتمردة على كل القيود، وتهيؤ للصدام الحتمى والمتوقع دائماً مع الواقع المتخـلف وحراسه"[10].

وهذا الصدام الحاد والرفض بلورا فى نفسه متعة التمرد، و "التمرد الذى يبدو سلبياً فى الظاهر لأنه لا يخلق شيئاً، هو فى الحقيقة إيجابى جداً لأنه يكشف القسم الـذى يسـتحقه أن ندافع عنه دائماً فى الإنسان" [11]، ولابد من حتمية تقود الإنسـان إلى الـتمرد والثورة، "لماذا يثور الإنسان لو لم يكن هناك فى ذاته شئ يستدعى الصيانة"[12]، "إن الشعور يتولد مع التمرد"[13].

المكـان الـذى يخلـق إحساساً حركية فى نفس الإنسان سواء أكان مكان النشـوء أم مكان الارتقاء، خصوصاً الإنسان/ المبدع، الذى يدخل جدلية حادة مـن أجـل تأسيس علاقة خاصة مع المكان، ومن هنا يتضح أن "ثمة فارق بين الإنسـان العادى والفنان فى علاقته بالمكان، فإذا كان الإنسان يتعامل فى معظم الأحيان مع مكان موجود مسبقاً فالفنان يتجاوز هذا المكان الموجود منطلقاً إلى خلق أمكنة تمثل حقائق تسعى إلى ترسيخها من خلال جماليات هذا الفن"[14].

المتأمل فى قصائد أمل دنقل يرى بوضوح علاقة جدلية مع المكان/ المدينة تبدأ بإصـراره على المواجهة، على الرغم من إحساسه- من خلال التجربة- بالعجز: عجـز الانتصار، فيحقق المكان/ المدينة انتصاره عليه فى مواضع عدة، فينسحب إلى عـالم الـبراءة الأول/ القـرية، خارجاً على معطياتها الصارمة وما فيها من

سلبيات، وينحاز إليها بوصفها قيمة فى مواجهة الزيف والتضليل والخداع، حتى يحقق حريته وكرامته وشموخه وعناده.

ومـــن هذا المنعطف، ظلت صورة الصعيد تملأ أفقه ومواقفه، يتضح هذا فى قصيدته" حكاية المدينة الفضية"، حيث تطالعنا أولى خطوات الرفض والاصطدام، والقسوة والنفور والجفاء من جانب المدينة فى وجه القروى النازح إليها بحثاً عن الشـــهرة والمجد، بوصفه واحداً من حملة المشعل، مستشعراً بدوره التنويرى تجاه مجـــتمعه وأمـــته، حاملاً وعيه وعالمه الكتابى، لكنها المدينة لا تحنو على الغرباء، فـــتمارس سطوتها فى الوقت الذى يتطلع فيه الشاعر إلى الظل/ الحماية من لفح الهجير، وقسوة الواقع الذى يعانيه:

كنت لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعى

كنت لا أحمل إلا قلمى

فى يدى : خمس مرايا

تعكس الضوء (الذى يسرى إليها من دمى)

– طارقاً باب المدينة

– "افتحوا الباب"

فما رد الحرس

– "افتحوا الباب .. أنا أطلب ظلاً"

قيل: كلا

.. ..(١٥) .

تـــأتى تقنـــية الـــتكرار – فى بداية القصيدة– دالة، حيث ظهور زمن القرية وابـــتداء الرحلة "كنت"، ثم وقوع النفى على الامتلاك المطلق، وظهور الاستثناء الواقـــع على "قلماً" ليدخل– من خلال بنيته التنكيرية– فى مجموع ممارسة الوعى الجمعى مثل كل مثقفى عصره ومبدعيه.

والســـطر الـــثانى يقودنا من خلال بنية الاستبدال بين المطلق (قلماً) والنسبى (قـــلمى)– إلى الايمـــان بفعالية الامتلاك، الذى قد يقلل من شأنه الآخرون فى

مواجهـــة الـــزيف والتضـــليل والخداع والمداهنة، فى مواجهة العنف والقسوة والجبروت السلطوى: جدلية المثقف والسلطة.

والقـــراءة البصرية للمساحة المنطوقة الواقعة بعد أداة الاستثناء "إلا" والمستثنى "قـــلمى"- تشـــير بوصفها بنية دالة إلى انعدام أدوات أخرى فى حوذة القروى الطموح.

وتودى بنية الحوار المكثف إلى كشف الصراع بين الذات الحركية المناوشة، والسكونى المتجسد فى (الأبواب المغلقة) فى وجهه، والبنية النحوية لـــ "طارقاً" تؤكـــد إصرار الشاعر المتوقد، الراغب فى دخول المدينة بوصفها خلاصاً لعالمه- مســـتغلاً ديمومـــة حضـــوره الإيجـــابى، الذى يعلنه صراحة: "افتحوا الباب"، ومســـتخدماً علامات التنصيص حول الجملة لتنكشف دلالة الغلق والإحكام. ويأتى الجواب مخيباً آماله- بعد استنزاف قدراته ومعاناة الوقوف على الباب- من خـــلال صوت الشاعر المنفصل عنه والمتصل فى آن واحد، وكأنه راو يعلق على الحـــدث: "فما رد الحرس". واستخدام التسكين على الحرس دون تحريك لعلامة الإعراب جاء دالاً فى موضعه، حيث الإشارة إلى الاطمئنان وبقاء الواقع/ الوضع ســـاكناً صامتاً. ولكن الذات الحركية لا تستسلم فتهاجم معطيات حصارها فى جدلـــية مع المدينة/ الحرس/ السلطة، لكى تبرر فعلها/ رغبة الدخول، على الرغم من حذفها فى سياق الطلب: " افتحوا الباب"، لتقول البنية المحذوفة، أو ما يسمى بفضاء النص، ليدخل القارئ حتمية المواجهة مع نسقى الذكر والحذف، ويعيش فى مناخ التردد والشك وطرح البدائل: لماذا يقف الشاعر على أبواب المدينة؟!.

ومحاولات الشاعر وإصراره على اكتشاف العالم الجديد، واستشراف أفقه لم تـــتوقف "إنهـــا لحظة المكاشفة والتصريح، لحظة سقوط القناع وتجلية الخيال عن وجـــه الواقع"[١٦]. وتقنية التكرار التى تتجلى مع ضيق مساحة الفصل بين الفعل والجواب/ الطلب تؤكد شعوره بالضعف الإنسانى، وحاجته الملحة إلى الحماية:

افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلاً".

يكشـــف تشـــكيل السطر الشعرى عن وعى أمل دنقل الجمالى فى إنتاج

دلالـــة، تتسق مع رؤيته، فاستخدم مساحة منقوطة بين: "افتحوا الباب" ، و ".. اطلب ظلاً"، حتى يشعر القارئ بالإرهاق، والتعجب، والضعف الإنسانى، الذى انـــتاب الشـــاعر، لـــذا تظهـــر فى بنية السبب جدلية الصراع بين الذات (أنا) والموضوع (ظلاً)، فالذاتى الفاعل يتبلور من خلال صيغة ضمير الفرد (أنا)، على حين يتجلى الموضوعى فى المفعول به (ظلا) . ومن خلال هذا التوزيع إشارة إلى دائـــرتين مستقلتين ومتقابلتين، فى إحداهما يقع الفعل (اطلب)، الذ ى يتجه من خـــلال البنـــية البصرية– إلى الفراغ/ البياض الاحتياجى، فيعطى شعوراً بالفقد والعدم، ويهيئ مناخ الرفض والطرد:

قيل : " كلا"

وعلامات التنصيص تشير فى وضوح إلى الرفض الذى لا تقبل معه محاولات أخرى، كما يشير إلى غطرسة الحرس/ السلطة، وجبروتها.

غـــيَّر الشاعر سياق الحديث– الذى وجهه إلى (الحرس)/ السلطة (افتحوا)، بعدمـــا خيبوا أمله، وأصابوه بصدمة قاسية، فأدرك عالمهم الذى يتسم بالجفاء– وهب إلى المعطيات التدميرية، بعدما أخذ قسطاً من الوقت/ النفور والتردد، كما يشير السطر المنقوط– بوصفه بنية بصرية دالة– ليكشف زيف المدينة وجبروتها، وقسوتها، وهو لا يملك حسم الصراع، فبدأ ينحاز إلى معطيات ثورية:

أمطرى يا قبضة الزبد التى تدعى سحب
أمطرى رغوتك الجوفاء فى كوب اللهب
هذه الأسوار ما رقت لدقاتى الحزينة
وشعاع القبة الفضية الملساء يغلى ..
فى مراياى الثمينة

آه لو أملك سيفاً للصراع
آه لو أملك خمسين ذراع:
لتسلمت– بإيمانى الهرقلى– مفاتيح المدينة
آه .. لكنى بلا حق .. مؤونة ! (١٧).

يتحه الشاعر بالخطاب إلى قبضة الزبد، حتى تؤدى دوراً أكثر فاعلية فى ظل الفقـد، وعدم الجدوى ، وخيبة الأمل، وانكسار الشاعر ، وإحساسه بالضياع، فالأسوار صلبة جوفاء، قاسية لا تستجيب لدقاته الحزينة، الواهية فى حضرة الحراس الغلاظ. ثم تبدأ مرحلة إعلان الهزيمة- من خلال جدلية الصراع بين الكلمة والسيف، بين المثقف والسلطة، فيتبدل إيمانه الراسخ حول جدوى آليات مواجهته العالم/ القلم، الذى حمله بين ضلوعه، ليسهم فى بناء خارطة جديدة لوطنه، الذى يحمل بين حوانحه شهوة تطهيره على حد تعبير (شلى).

وتصرح الذات بانكسارها العميق، وعجزها الواضح من خلال بنية التكرار : "آه لـو أملك"، التوجع والشعور بالألم المبرح أصبح طبيعياً فى سياق الدهشة، و"آه" تكشف عن المد والجزر الشعور بين، و "لو أملك" تشير إلى امتناع وقوع الجواب وهو تسليم مفاتيح المدينة، التى تصر على الطرد، ثم يختتم المقطع بالتألم / "آه" ، فالاستدراك يكشف الحقيقة الواقع الزائف، واقع الفقد والعدم:

(لكنى بلا حتى .. مؤونة!).

ويصبح من الطبيعى والبدهى أن يستسلم الشاعر لأية فرصة مواتية، تمنحه النجاة والفرار، بعدما جرب مرارة الفشل، وكلّت يداه من الطرق على أبواب هذه المدينة الجافية، مصغياً لصوت الخلاص، الذى يؤكد له إيجابية الفرار، و لا ينبغى له تكرار المحاولة، والرجوع إلى المدينة:

- "حسناً، فاهرب من الباب الذى فى آخر الممشى
ولا ترجع هنا" (١٨).

يستجيب الشاعر المتهدم- وهو يحمل خيبته ومرارة فشله – لدعوة التراجع والهرب من واقع المدينة، التى فتّحت فيه جراح الاغتراب والنفى والتشرد، وهى تتراءى عبر مكونات تركيبية تفك أسرار واقعها المدنس: "الكلاب الوالغة.. وزجاجات الخمور الفارغة"، يكتفى الشاعر بإعلان بيان الهزيمة والعجز والانكسار فى ظل مواجهة الواقع وفساده وترديه:

يا طريق التل حيث القبة الملساء.. خلفى

حيث ما زالت على جبينك آلاف النفايات ..
لسكان المدينة!
الكلاب الوالغةْ ..
وزجاجات الخمور الفارغةْ ..
وأنا أحمل أقدامى الحزينة !! [١٩].

المدينة بين الواقع والحلم والأسطورة:

الـــرؤية المركـــزية/ رؤيـــة العالم عند أمل دنقل تنطلق- أساساً- من خلال رسوخ المكان الحركى/ النشوء/ الصعيد بكل معطياته، فهو جنوبى حتى النخاع، يحمل مجموعة من القيم القروية، التى تؤكد التواصل مع الآخر/ العالم، وتكشف عن السمت الحقيقى فى الإنسان، فحين انتقل إلى القاهرة، كانت دهشته الكبرى مغلفـــة بقـــدر كبير من الرهبة، والحذر، والقلق الناتج عن الاختلاف القيمى، والاخـــتلاف الجغرافى: القاهرة بكل أدواتها الصدامية، ومعطياتها المجردة من كل شعور نبيل تجاه الناس "حيث المدينة ترغم النازح على التخلى عن شكله القديم، وعلى أن يلبس للبيئة الجديدة لبوسها، وفى التراث العربى شواهد على الفزع من الشكل المدنى، وعلى الندوب التى خلفتها المدينة"[٢٠].

لم يستطع أمل حين احتك فى البداية بالمدينة أن يتواءم مع عالمها ، أو أن يفر منها طلباً للجوء الإنسانى، واستسلاماً فى أحضان القرية كما فعل الرومانتيكيون، إنـــه اغتراب من نوع خاص، مرغوب فيه، أدمنته الذات فيما بعد، لأنها وجدت نفسها حية فى ظله، وبقيت المدن الواقعية متحجرة فى وجهه تقودها آلة، وتشكل ملامحها، والناس- فى المدن الكبرى — يحملون سمات ضدية للذات الدنقلية لحظة محاولة القبض على وجودها- مشتبكة مع نفسها- المنكسر :

الناس هنا — فى المدن الكبرى — ساعات
لا تتخلف
لاتتوقف

لا تتصرف
آلات، آلات، آلات [٢١].

تقــوم — فى هــذه الدفقة – البنى الإفرادية – بوصفها بنى دالة – بتشكيل رؤيــة أمــل دنقل، فتكتب النص فى اعتماله الدلالى، والنص الغائب، تحيل إلى علاقــتى الحضــور والغـياب، ففى السطر الأول (الناس هنا) بحضورهم المدينى الجــامد، الآلاتــى يستدعى الحضور بالمقابلة الناس هنالك، الذين يعيشون على فطرتهم أنقياء، كالبراءة، يحب بعضهم بعضاً– كما ترى "ماريا" فى حوارها —فى الــيونان، وهــذه الصفات التى ينقلها أمل دنقل عن المدن الكبرى/ القاهرة، إنما يثبتها بطابع التكوين فى مجتمعه الصعيدى،وصارت مفقودة فى المدينة:

– ماذا يا ماريا؟

– الناس هنا كالناس هنالك فى اليونان

بسطاء العيشة، محبوبون

– لا يا ماريا [٢٢].

وتأتى جملة الاعتراض– (فى المدن الكبرى)– دالة حيث تفصل المدن الكبرى الــناس عن الزمن/ ساعات، لينشأ من خلال الاشتباك مع الزمن حضور مفارق وهــو حضــور الشــاعر، الذى يقف فى موضع الرهبة والنفور من هذه المدن الكــبرى، ويعــود متكئاً على "(هناك)/ القرية، حيث أهلها "أكثر تجانساً، ولهم خصــائص نفســية تميزهم عن الحضريين، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعى والعرف، وهم أكثر إيماناً بالقضاء والقدر، مما قلل نسبة الأمراض العصبية والعلــل النفسية فى القرية عما هى عليه فى الحضر.. وكل ذلك نقيض لخصائص المجــتمع المدينى، الذى يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعى وعدم التجانس، وتمزيق العلاقات الروحية"[٢٣].

وتتضافر البنية الصوتية مع البنية النصية، لتقوم بدورها الفاعل كما فى تكرار حــرف الفاء، وهو حرف شفهى مضغوط، فى قوله (لا تتخلف– لا تتوقف– لا

تتصرف)، مما يشير إلى الكبت والاختناق والازدحام، فى الوقت الذى تقوم فيه البنى الرأسية بنفس القدر من الدلالة لهذه الكلمات ، فلا توجد علامات ترقيم، فالسقوط والانكسار يبدآن متواترين لحظة بعد أخرى وفى السطر الأخير من الدفقة يأتى التكرار لـ "آلات" وهو تكرار أفقى تحكمه علامات الترقيم "الفاصلة" دالاً على الاحتواء والانتشار والسيطرة لكل ما هو مادى يفتقد الإنسانية.

أما المدينة الحلم، أو المدينة الحلمية، فيستطيع الباحث أن يؤكد فى يقين تام أن المكان الحلمى/ المدينة، لا وجود له فى شعر أمل دنقل، فهى ليست كالمدينة التى يعيش فيها، فهو من جانب غاضب على مدينته، ومتمرد عليها ومن جانب آخر يريد مدينته كما يحب أن تكون عليه المدينة، وربما يكون ذلك عجزه عن تغيير واقعه، وخوفه من السلطة، ولهذا نراه قد شغل فى كل فترة من الفترات بما سمى "المدينة الفاضلة"(٢٤).

وانعدام صورة المدينة الحلمية (اليوتوبيا) فى شعر أمل دنقل فى تصورى يرجع إلى صرامة الطابع الصعيدى، خياله الذى يتسم بالصلابة والحيادية وعدم التجاوز، كما يرجع إلى إيمانه بالانتماء إلى الاتجاه الواقعى الذى فرضته ظروف المرحلة التى عايشها خصوصاً بعد انحسار المد الرومانسى فى شعر الأبولويين، فيرى القارئ المكان/ المدينة بكل معطياته ينبض حركة وحيوية.

لكن المدينة الأسطورية تبدو ملامحها فى شعره من خلال صفات يخلعها أمل عليها، بحيث تفارق الواقع المألوف، ويتجاوز ه إلى خارج حدود القصور الفعلى، وحين تجئ المدينة الأسطورية، فإننا نستشعر مدى الرفض لها والنفور والفرار منها، فهى غريبة الملامح، عجيبة الطقوس، جافية المشاعر، تسلب الشاعر المتعة بالفن والحياة، وتأتى هذه المدينة بمعطياتها الوهمية فى قصيدته "مزامير" ، فى "المزمور الثامن":

لماذا إذا ما تهيأت للنوم يأتى الكمان
فأصغى له آتياً من مكان بعيد

فتصمت همهمة الريح خلف الشبابيك
بنبض الوسادة فى أذنى
تراجع دقات قلبى
وأرحل إلى مدن لم أزرها
شوارعها فضة
وبناياتها من خيوط الأشعة
ألْقَى التى واعدتنى على ضفة النهر واقفة!
وعلى كتفيها يحط اليمام الغريب
ومن راحتيها يغط الحنان[٢٥].

الانفصال عن عالم المدينة الأسطورية يكشفه الاستفهام فى بداية الفقرة، بوصفه بنية دالة، حيث يؤكد استحالة الاطمئنان لهذه المدينة التى تسلب الذات شعورها بالأمن والهدوء، بل تسلبها كل عوامل المتعة والألفة والشعور بالجمال، ويتحتم على الذات الحركة والرحيل فى أرجاء المدينة، التى لم تطأها قدمه من قبل، لأنها مغايرة للواقع، طاردة بمقوماتها الغريبة: شوارعها فضة، وبناياتها من خيوط الأشعة، فى الوقت الذى يلقى من واعدته واقفة على ضفة النهر، تكشف سمت النفور والضياع، والشعور بالغربة والانتماء للغرباء:" على كتفها اليمام الغريب"، ولهذا كانت على موقع الرفض من جانب أمل دنقل، و "يؤكد الفنان قوة رفضه بما يفرضه على الواقع من معاملة ولكن ما يستبقى من الواقع، ينتشله الفنان من ظلام الصيرورة ليحمله إلى ضياء الخلق"[٢٦].

جدلية القرية . المدينة:

فى التجربة الشعرية الجديدة طرح مغاير للتجربة الرومانتيكية من حيث علاقة الجدل بين القرية والمدينة؛ فالشاعر الرومانتيكى يلوذ بالفرار والهرب، ويؤثر الأمن والسلامة والبعد عن الاصطدام، ويجد فى القرية شاطئاً يريح عليه جوانحه المتعبة، أما الشاعر الجديد فيواجه المدينة بأسلوب مختلف، لا يعتمد على الانهزام والهرب، يعتمد على الرفض والقبول فى آن واحد، و"رفض المدينة لم يوقف

الشاعر عن الانخراط فيها، فمن التناقض أن يشتق الشاعر تجربته الحية من المدينة، ثم يحدثنا عن تجارب خياله، أو ارتدادية مشربة بماضيه، لابد أن يقف الماضى عند حد، ولابد أن يعتاد الشاعر على حياة المدينة، وأن يتقبل الواقع وإن كان فكرياً، حتى لو كانت عاطفته حية فى أعماقه تلونها الحقول وأصوات القرى"[٢٧].

مواجهة المدنية من معطيات المبدع الثورى، الذى يرغب فى تثوير واقعه، ونقله إلى عالم أكثر رحابة وجمالاً، فالشعراء المعاصرون "لم يفروا من المدينة كما صنع الرومنتيكيون، ولم يدفعهم عدم تقبلهم لوجه الحياة فى المدينة إلى التغنى بالقرية مثلهم، وإنما شاءوا أن يعبروا عن تجربة الحياة التى هم منخرطون فيها: وهى تجربة الحياة فى المدينة ذاتها"[٢٨].

أمل دنقل تعامل مع المدينة بكل معطياتها من خلال قانونه الصعيدى الصارم ، المعبأ بالتحريض والثورية، فلا يطلب القرية بوصفها خلاصاً من أزمة المدينة وتدميرها، بل ينخرط فى حياتها وضوضائها، يمارس فى جنباتها حياة الصعلكة- التى كانت تمثل قانونه الخاص- وكلما قست عليه، وجفته، إنه لا يلجأ إلى الفرار والانسلاخ من حياتها الجافية القاسية، بل يتوق إلى عالم القرية بوصفه عالماً بريئاً، خالياً من الدنس والتلوث، وبوصفه قيمة متأصلة فى نفسه، تكتسب وجودها وقيمتها من خلال جدلية دائمة بين الذات، التى تتوق إلى التطهير، والعالم الذى يستعصى على الترويض، فلا تستطيع الذات الحركية أن تعيش بعيداً عن الصخب والتوتر والقلق مثل ذات أمل دنقل، إنها المدينة التى تسكن دمه فيفر منها إليها، ولذا يشير أمل دنقل إلى تأثير المدينة فى نفسه، فيقول: "استطاعت القاهرة أن تضيف إلى ذهنى أن الحداثة ليست شكلاً بل مضموناً وأيضاً حداثة فى الرؤيا"[٢٩].

وعندما يرتد إلى الماضى/ القرية فإنه يواجه زمنين فى آن واحد، ويريد أن يعيش فيهما معاً، إن رغبة استحضار الماضى تمنحه قوة دافعة للأمام، خصوصاً وأن الماضى يؤكد أنه ابن سليل الحضارات، فى الوقت الذى تتبلور فيه صورة الصعيد بأعرافه وتقاليده الشعبية/ التراث الشعبى، وتظل القرية تحمل قدسية فى

نفس أمل دنقل، وقيمه فى مواجهة الانهيار القيمى:

وطفلا كنت كالأطفال

ومركبة من الكلمات تحملنى لعرش الشمس،

وقلدنى الهوى سيفه:

"إلى ذات العيون الخضر"

وكوكبة من الربات مصطفة

"إلى ذات العيون الخضر"

وقريتنا– وراء العين– توارة من الصمت

وثرثرة من الغدران

وصوت الطبل

يدق ليترع القمر القديم نقابه المعتل

وطفل شاحب ينهض

تزغرد نسوة لختانه المدسوس فى جلبابه الأبيض

وفوق الجسر لاهث يعدو

ليمسك مهرة فرت وفى سيقانها يتعلق القيد[٣٠].

المقطـــع يؤكـــد انتماءات أمل دنقل ومكوناته الثقافية والاجتماعية فالطقس الفـــرعونى يشـــكل رؤيته من خلال بنى دالة: تحملنى لعرش الشمس كوكبة من الـــربات مصـــطفة، ثم يظهر وجه الموروث الشعبى، الذى تمارسه الأسر الريفية: (تزغرد نسوة لختانه المدسوس فى جلبابه الأبيض).

والقـــرية الـــتى يـــتوق إليها عن طريق التذكر لها ملامحها، التى تأخذ طابع القدسية، وستبقى كذلك كما تشير بنية الجملة الأسمية ذات الطابع الثبوتى المقيم، ويجعـــل الشـــاعر المديـــنة فى بنية محذوفة تعتمد على التقابل، ولكنها متواجدة وموجود فيها آن مواجهتها بالتراث تارة، وبالقرية تارة أخرى، فى الوقت الذى يعطى شعوراً– من خلال بنية السطر الشعرى– يبعد هذه القرية حيث استخدام الجملة الاعتراضية/ الظرف والمضاف إليه لتفصل بين (قريتنا) وخبرها: (توراة من

الصمت).

وتشير القرية عند أمل دنقل- من خلال مفرداها- إلى طابع الالتزام القبلى، بوصفه مرغوباً فيها، فذات الابناء تتحقق بوجود نقيضين: صرامة السلطة القبلية، والنزوع إلى التمرد. ففى قصيدة (مقتل القمر)، يكشف أمل دنقل عن جدلية بين المديـــنة والقرية، تمارس الذات فيها رغبتها فى تأسيس شرعية وجودها، تنتج من خـــلال اصطراع العلاقة الثنائية بين طرفى الجدل: القرية والمدينة، يحكم علاقات هـــذه الثنائـــية/ الجدل خيال رومانسى، يتسم بالحركية، ويمارس دوره فى رسم ملامح الصراع الذى ينشأ نتيجة لموت القروى النازح إلى المدينة، يحمل إمكانات فاعله، وقد استغل أمل مفردة"القمر" بوصفها دالة ذات رصيد فى نفس القرويين، و"الشـــاعر لا ينظر إليها من خلال وجودها الثابت فى الخارج، ولكن من خلال تحقيق الوجود، والقمر كظاهرة ريفية له هيأته فى حياة القروى، كما أنه ظاهرة جمالـــية فى مخيلة العشاق والشعراء، باب من أبواب المعانقة الكونية، ومن خلال الألفة بين الشاعر الريفى والقمر تتفجر كارثة الضياع فى انهمار المدن، هذه المدن الـــتى تقـــتل الكـــونى فى الإنسان، حين تحجبه أن يلج باب السماوات بأنوارها وعمائرها"[٣١].

يقول أمل فى قصيدته (مقتل القمر):

.. وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
فى كل المدينة:
" قتل القمر "
شهدوه مصلوباً تدلى رأسه فوق الشجرة!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة
من صدره !
تركوه فى الأعواد،
كالأسطورة السوداء فى عينى ضرير، ويقول جارى:
. . — " كان قديسا لماذا يقتلونه ؟"

وتقول جارتنا الصبية:

- " كان يعجبه غنائى فى المساء

وكان يهدينى قواريْر العطور

فبأى ذنب يقتلونه ؟

هـــل شـــاهدوه عـــند نـــافذتى- قبيل الفجر- يصغى للغناء!؟!" (٣٢)

فى هـــذا المقطع يبدأ الاصطدام الفعلى بين عالم المدينة التدميرى وعالم القرية الشـــفيف، وتســـتطيع المدينة أن ترفض سطوها وقهرها، وتكون النتيجة الحتمية تـــراجع القـــرية البريئة عن طريق موت أهم معطياها "القمر" ويرسم أمل دنقل لوحـــة رومانسية تعتمد على تقنيات السرد فى أغلبها، لينقل إلى القارئ مشهدية جـــنائزية، تضفى شعور الحزن والفقد، حتى أنه ينفصل لحظة رصد الواقع المدينى عـــن ســـكانها، فهـــو لا ينتمى بحال إلى الفئة الضالة، التى لوثت الواقع خلال استجابتها لمعطيات الحضارية، فقتلت القمر.

استخدم أمل ضمير الغائب الجمعى: (تناقلوا- شهدوه -تركوه- شاهدوه) الذى يشير إلى سكان المدينة/ الحاضرين/ الغائبين، ثم يتحرك الخطاب من خلال جدلـــية البنـــية النصية، حيث يتحول من بنية الغائب إلى المتكلم والغائب معا، ويتكشف موقع القمر فى نفوس عشاقه، أو المنتمين إليه مثل جاره القديس، الذى يطـــرح تســـاؤلاً استنكارياً، يحمل قدراً من التهكم والازدراء من سطوة الحياة المدنـــية، ثم يـــتحول القمـــر- عند جارته- إلى معطى رومانسى، يبادلها نزعتها الانسانية، التى تعتمد على الفن أساساً بوصفه حضوراً خاصاً، فاعلاً فى مواجهة الواقـــع: "كـــان يعجبه غنائى فى المساء"، ويتحول إلى حضور جديد مع زمن جديد/ الفجر يصغى للغناء.

وفى الحـــركة الثانـــية من القصيدة يتحول الجدل بين الذات والمدينة- من خـــلال تقنـــيات البنية النصية من سرد وحوار إلى جدلية جديدة تتبلور فى ظل علاقات الذات مع المدينة والقرية، حيث الانسلاخ والخروج على تدميرية المدينة

والارتداد إلى القرية، الخروج على الحضارة التي لوثت الفطرة إلى الطبيعة البريئة، الـتي تمنح الإنسان الأمن والتلقائية، ويؤكد أمل دنقل إحساسه بلحظة المواجهة والانتماء ليضع باب المدينة مفتوحاً على التدمير والقرية تترقب نتيجة الجدل:

وخرجت من باب المدينة/ للريف:
يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتله أبناء المدينة
فرقوا عليه دموع اخوة يوسف
وتفرقوا
تركوه فو ق شوارع الإسفلت والدم والضغينة
يا اخوتي هذا أبوكم مات!
– ماذا ؟ لا .. أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقص لنا حكايته الحزينة!
– يا اخوتي بيدى هاتين احتضنته
أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه!
قالوا: كفاك اصمت
فإنك لست تدرى ما تقول
قلت : الحقيقة ما أقول
قالوا : انتظر
لم تبق إلا بضع ساعات
ويأتى![33].

عكـس أمـل دنقل صراع الرؤية/ جدلية المدينة والقرية على تشكيل نصه، فاسـتخدم تقنيات تتماثل وهذه الجدلية، حيث اعتمد على السرد لحظة تداعى الـذات المنكسرة، ورغبته فى البوح، ثم استخدام الحوار فى مساحات أكبر، حتى يؤكـد للآخـر شعوره بتدمير المدينة وجنايتها فى القضاء على البراءة والفطرية

ومعطيات الطبيعة الفاعلة/ القمر- من خلال معطياتها الحضارية: العمارات الشاهقة، الضوء الصناعي، إنها وسائل التزييف لرؤية الواقع الحقيقي

وفى تقنية الحوار يتبدى فقدان اليقين، الذى يستشعره أمل دنقل فى ظل قهر المدينة وتزييفها وتأتى البنية دالة، فمثلاً يستخدم أمل دنقل تقنية التكرار فى قوله (أبونا لا يموت)/ (القمر)، مما يعطى شعوراً ببقاء الانتماء إلى قيم القرية ومعطياتها، التى أصبح الشاعر فى مواجهتها، يرصدها وهو متصل بها منفصل عنها كما يقول الحوار (أبوكم أبونا)، كما أن موضوع النفى بـ(لا) يوحى باستمرار النفى للمستقبل، والوجود الديمومى للقمر، على الرغم من عوامل التدمير، وهذه الثقة آتية من صور الانتماء إلى الطبيعى فى القرية وموت القيم فى المدينة آت كذلك من فقدان الانتماء، أو زيفه على الأقل "فوق شوارع المدينة والدم والضغينة"[٣٤].

والقمر من خلال أبعاده الدلالية خصوصاً بعده الاضائى، الذى يبدد الظلام ويقضى على الخوف والالتباس، الذى يتراءى من خلال ظلمة الليل/ التخلف والرجعية، فهو يشير إلى دور المبدع، دور المثقف عموماً فى قومه ومجتمعه بوصفه قائداً تنويرياً يدرك أبعاد الواقع، ويستشرف بوعيه المستقبل، ولكنه عندما ترك القرية واصطدم بالمدينة، أحس بالفقد والموت، بل إنه لقى حتفه عنوة على الإسفلت والدم والضغينة/ معطيات الحضارة، التى تتآمر على الفاعلية الروحية، إنها رؤية العالم، وتصور له خصوصيته من خلال صراع التغيير والانتماء، المدينة والقرية، عندما ينتقل إنسان ما من الريف إلى المدينة مضطراً للعمل، ويجد نفسه فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برودة المكاتب، فإنه لا مفر سيعانى من وضعه الجديد، فإذا عاد إلى مسكنه ليلاً سوف تجتاحه نوبات الحنين لماضيه، ويتمثله فى الحياة الهادئة المسالمة التى كان يعيشها فى قريته بين رفاقه وعشيرته، ولا شك أن عدم رضاه هذا مع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضى الأليف كل هذا يمثل رؤيته للعالم[٣٥].

لا تتوقف رغبة أمل دنقل فى مواجهة الحاضر بالماضى الفاعل والحاضر

المجـــدب الـــتدميرى، بالماضـــى العريق الذى يشير إلى انتماء أمل إلى خليط من الحضارات، تتبلور رؤيته للعالم من خلال استمرار جدلية القرية والمدينة فى قصائد كثيرة من أعماله الشعرية، فيقول:

فأنا مثلك كنت صغيراً
أرفع عينى نحو الشمس كثيراً
لكنى منذ هجرت بلادى
والأشواق
تمضغنى، وعرفت الأحزان
مثلك منذ هجرت بلادك
وأنا أشتاق
أن أرجع يوما للشمس
أن يورق فى جدبى فيضان الأمس[٣٦].

على الرغم من رغبة أمل فى العودة إلى حضن الأمس الدافئ/ القرية، إلا أنها رغـــبة تكشـــف عن صراع قيمى فى داخله، لا تكون نتيجة الانسلاخ عن عالم المدينة، فهى حياته الحركية، ليست رغبة الغياب، فأمل يعرف أن الاغتراب الذى يعانيه الإنسان المعاصر لم يكن سببه اختلاف الأمكنة، لأن الفروق بينهما انحلت وأخـــذت فى التلاشى، أليس فى المكان الجديد/ المدينة نفس معاناة المكان القديم/ القرية. " فالهجرة اليومية الدائمة بين الريف والحضر جعلت المدينة تفقد بالتدرج هويـــتها المـــيزة، وبعض أجياء المدن الكبرى الآن ليس سوى قرى كبيرة ومن ناحية أخرى لم تتطور المدن العربية تجارياً وصناعياً فى خط مطرد، لذا لم تتطور مشكلاتها، أو تطورت فى خط لا يسهم فى تحديد هويتها"[٣٧].

وهـــناك عوامـــل كثيرة يعود إليها الشعور بالاغتراب أهمها: اختلال المعايير الإنســـانية، واخـــتلافها كماً وكيفاً بالإضافة إلى تفاقم صراع الأنا مع الآخر السلطة.

وفى هذا السياق تتبلور خصوصية أمل دنقل ليبقى قائداً جمالياً فى العاصمة.

جدلية المدينة. المدينة :

أكدنـــا فيما سبق أن المدينة عند أمل دنقل ليست سكونية وليست لها وجه واحـــد بوصـــفه نموذجاً بل مدينة متحركة متلاطمة متناقصة مع ذاتها حيناً ومع القـــرية حيـــناً آخر، بل إنها تدخل فى جدول مع مدينة أخرى،يعيش الشاعر فى خضم حياتها فيعقد أشبه ما يكون بالمقارنة بين حياتين متماثلتين مختلفتين فى آن، تمارس الذات فى كل واحدة على حدة حضوراً إنسانياً مغايراً فى لحظة مغايرة وفى قصـــيدته "السويس" ، يعيش الشاعر تجربته فى الماضى فيستولد من رحمها أجنة نابضـــة، ويقيم مع معطياتها ومفرداتها حياة متحركة تستقطب وجوده، وتؤسس قانونه اليومى المعيش، وهو يقبض على زمنه الخاص: الليلى، النهارى، وأحياناً هما معاً:

(١)

عرفت هذه المدينة الدخالية
مقهى فمقهى .. شارعاً فشارعاً
رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبرقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصية!
على مقاعد المحطة الحديدية ..
نمت على حقائبى فى الليلة الأولى
(حين وجدت الفندق الليلى مأهولاً ؟)
والقشع الضباب فى الفجر . فكشف البيوت
والمصانعا
والسفن التى تسير فى القناة كالأوز..
والصائدين العائدين فى الزوارق البخارية[٣٨].

يكشف الشاعر يقينه المدينى هذه المدينة/ السويس، مضيفاً لها صفة الدخانية بوصـــفها إشـــارة دالة تمنحها خصوصية صناعية وحربية، ثم يعود وعيه ومعرفته

بمفـــرداتها ومكوناتهـــا المكانـــية التى تشكل عالماً له جمالياته الخاصة، فهى مدينة الدخـــان، والمقاهى والسكك الحديدية:.. إلخ، ويكرس الشاعر قدرته الفاحصة للأمكنة التى تزخر بحيوية خاصة فى نفسه، حيث تشكل عالمه، فهو يرتاد المقاهى بها مقهى فمقهى مستخدماً فاء العطف التى تشير إلى التلاحق والتلاحم والحصر، ثم تـــرك فـــراغاً يتمثل فى نقطتين فاصلتين بين المقهى والشارع حتى يفصل بين عالمين لكل منهما خصوصياته.

يعـــترف الشاعر بأنه رأى فيها اليشمك الأسود والبرقع كخصوصية للأنثى السويســـية، وإشـــارة إلى الحياء المنعدم فى المدن الأخرى أى أنها لم تزل تحتفظ بطابعهـــا القيمى والسلوكى فى الوقت الذى يشير إلى طرف آخر/ السقوط فى متعة الليل، فيعترف بممارساته الليلية.

تـــبقى المدينة/ السويس فى نفس أمل دنقل مفجرة للناحية الإنسانية والبؤس والانكســـار الذى يعيشه- فى ديمومة- عمال المصانع الفقراء، المحرومون الضعفاء الـــذى يتشابه لديهم الموت والحياة، فى ظل إمكانات المكان الذى يتعاملون معه بوصفهم عمالاً، سواء أكان ذلك المكان المتحرك/ العمل، أو المكان الاستاتيكى/ الســـكن/ الكهـــوف، وبـــين عالمى الحياة: العمل والإقامة، تتفجر ينابيع الحزن والإحباط:

(رأيت عمال السماد يهبطون من قطار المحجر العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع درباً، فزقاقاً، فمضيق
فيدخلون فى كهوف الشجن العميق
وفى بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية)[٣٩].

لقد خلع أمل دنقل على أمكنته صفات دالة ترسم- فى النهاية- صورة كلية تكشـــف عـــن وجه الحياة فى السويس: من خلال صور بصرية " قطار المحجر العتيق..، والمناديل الترابية"، وصور سمعية:"المواويل الحزينة.

ولعل الاختناق الذى يقاسيه هؤلاء العمال فى حياتهم تكشفه البنية الإيقاعية فى الدفقة السابقة، فاستخدم أمل- من خلال وعيه بأهمية المقطع الصوتى بوصفه بنـــية دالة فى موضوعها- حرف القاف بعد الياء المكسورة، وهو حرف حلقى يقـــود إلى الشـــعور بالملل والاختناق والموت الذى يتحقق فى كل من: المحجر، الزقاق، المضيق، وأخيراً: فى كهوف الشحن العميق.

ثم يـــنهى الشاعر دفقته- التى تكشف حياة متحركة فى موت ديمومى، بما يشـــبه القـــرار فى هذه الحياة الزائفة:"وفى بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية".

وتتجلى حركية الذات من خلال جدليتها مع معطيات هذه المدينة لتكشف تحـــول العـــام/ المدينة إلى الخاص/ مدينة الشاعر لحظة الإبداع والانصهار فيها وارتيادها من الداخل، بل التوحد لحظة الممارسة. وإعلان القانون الخاص/ قانون الصعلكة الذى آمن به أمل دنقل طيلة حياته:

عرفت هذه المدينة؟
سكرت فى حاناتها
جرحت فى مشاحناتها
صاحبت موسيقارها العجوز فى (تواشيح) الغناء
رهنت فيها خاتمى . لقاء وجبة العشاء
وابتعت من (هيلانة) السجائر المهربة
وفى "الكابتون" سبحت
واشتهيت أن أموت عند مرسى البحر والسماء (٤٠).

وعـــندما تنـــتاب الشاعر لحظة شوق فإنه يدرك كنه الذات التى جربت أن تخـــدش صمت الأشياء من أجل تأسيس وجودها، وطرح تصورها للعالم، تصبح هـــذه الذات هينة ضعيفة، مملوءة بالهوان والانهزام والانكسار، خصوصاً مع زمن الشاعر الفاعل/ الليل، وصراعه مع المكان الذى يتوحد معه/ بور توفيق:

وفى سكون الليل، فى طرف (بور توفيق)

بكيت صاحبي إلى صديق

وفى أثير الشوق: كدت أن أصير ذبذبة[٤١].

إذا كان الشاعر قد قدم ملامح المدينة/ السويس و مناوشات الذات مع معطياتها، فإنـــه يقـــدم فى القصيدة المدينة المقابلة / القاهرة، ليعقد مقارنة بين الذات -فى جدليتها مع السويس- وجدليتها مع القاهرة، فتتسم العلاقة مع السويس بالثبات كمـــا تشير بنية الأفعال فى علاقتها مع معطيات المدينة، فاستخدم فعل الماضى فى ابـــنائه، أمـــا الانتظار فهو أهم علاقات الشاعر مع المكان/ القاهرة، إنه انتظار تدمـــيرى جمودى "إنه حين يتحرك ينتج حركات عصبية لا تغنى شيئاً، بل ينتج دمـــاراً وتعلقـــاً- عـــن طـــريق الهرب- بذكريات الماضى وعناقاً (مجرداً) لمحنة الحاضـــر"[٤٢].

يشـــير أمل دنقل إلى لحظة المقارنة- من خلال بنية التقابل المحذوف تـــارة والمذكور تارة أخرى بين عالمى المدينتين: السويس والقاهرة، معلناً انتماء الإقامـــة بوصفه واحداً منحازاً إلى الانتظار الجمعى/ القاهرة مستخدماً إشارات الحضور: (ونحن ها هنا)، حتى يترك للقارئ فرصة الانحياز، أو الإعراض:

ونحن ها هنا.. نعض فى لجام الانتظار:

نصغى إلى أبنائها .. ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار !

فتسقط الأيدى عن الأطباق والملاعق

أسقط من طوابق القاهرة الشواهق

أبصر فى الشارع أوجه المهاجرين

أعانق الحنين فى عيونهم .. والذكريات

أعانق المحنة والثبات[٤٣].

يـــتهكم أمل من خلال وطنيته وإنتمائه العربى لما يجرى على أرض السويس فى الـــلحظة التى يضع فيها القاهرة فى وجه المقارنة؛ يعيش زمنين فى زمن واحد ومكـــانين فى مكان واحد، مستخدماً آلية حركية تكشف عن عمق الجدل بين ذاته الفردية والجمعية ومعطيات واقعه اليومى المعيش فى ظل فاعلية تتسم بالانهزام

والانكســار، يؤكــد انحيازه للفعل المضارع رغبته الحركية وعمق الصراع بين المحتمل والواقع، إنها البطولة فى مواجهة الانهزام، التضحية فى مقابل الفساد، حتى فى لحظة المواجهة بين المدينتين من خلال معطيات كل منها تبقى السويس الغائبة لفظاً والمستدعاة عن طريق ضمير الغائب فاعلية، لدرجة أنها تحاصر الشاعر وهو يــتحرك برؤيته ومشاعره على أرض القاهرة، فهو لا يرى إلا أوجه المهاجرين، الذيــن يحملــون هذه المدينة بين ضلوعهم، ويجد الشاعر نفسه محاصراً، متوحداً معهــم، يعانق الحنين فى عيونهم، ويجتر شريحة من حياته النابضة التى قضاها بين مقاهى وملاهى وأزقة هذه المدينة الباسلة.

وتــتحول الذات من فعلها الجمعى إلى حدها الفردى حتى تتحقق بين طرف نقيض: المحنة والثبات.

وقــد اســتخدم الشــاعر تقنيات بصرية تقوم بدورها الفاعل دلالياً، فترك مســاحة منقوطة بين تشخيص الوجود (ونحن ها هنا)، والفعل: (نعض)، وبين (نصــغى إلى أنــباءها..) والممارســة "ونحــن نحشو فمنا"، فهى بعيدة فى غيبة حضورها، مفصولة عن عادتنا اليومية التى تتسم باللامبالاة، وكأن شيئاً لم يكن، كما أن ترك الشاعر سطراً منقوطاً فى موضع المقارنة بين المدينتين، يعطى القارئ فرصــة التحول من الواقع المتردى السائد إلى موضع التساؤل الذى يخلخل بنية الثبات والاطمئنان:

هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينما تظل هذه "القاهرة" الكبيرة
آمنة قريرا؟
تضئ فيها الواجهات فى الحوانيت، وترقص النساء ..
على عظام الشهداء!؟ (٤٤).

إن بنــية الاستفهام التى تشكل النهاية على مستوى: الرؤية والقصيدة تمنح الملفات فرصة رؤية العالم، تلك الرؤية التى تعتمد على فقدان اليقين والقلق الناتج

مـــن انتشـــار عوامل التصدع والتدمير فى أرجاء الواقع المعيش فى مدن الشاعر، ســـواء أكانـــت هذه العوامل من الداخل-: ما يحدث فى القاهرة- حين تغمض عينـــيها وتنام آمنة على إيقاع الفساد والضياع والانحلال، والغياب الذى يمارسه أبـــناء هـــذا الوطن المزيفون فى الوقت الذى يقابل فيه أمل بين هذين الانتمائين المتناقضـــين، انتماء- إذا صح أن نسميه انتماء- إلى فئة الخلاعة والمجون، والحياة اللاهـــية، حـــياة التسيب، والفساد الاحتياجى المتحرك تضئ فيها الواجهات فى الحوانيت، (وترقص النساء)- أم مما يحدث فى السويس، حيث يعيش نشرة موتها، وفاعلـــية انـــتمائها الوطنى الحقيقة وتتحمل عبء الهزيمة، ومرارة الواقع المعيش، وتدفع الثمن لحياة القاهرة الكبيرة، إنها تحترق لتضئ القاهرة، ففعل الاحتراق فى الســـويس ينـــتج عـــنه إضاءة القاهرة: فالسويس هى الشمعة التى تحترق لتضئ القاهرة،ولكن الإضاءة لا تستثمر الاستثمار الأمثل"(٤٥).

هـــذه الثنائـــية /الجدلية- التى طرحها أمل دنقل فى قصيدة "السويس"- بين مديـــنتى الســـويس والقاهرة، يقابل فيها ما بين وجودين من الداخل والخارج، وجـــود ثنائى عاشه الشاعر واختلط بمائه وتنفس هوائه، واستشعر ألمه وموته فى الســـويس، وكذلك وجود مماثل فى القاهرة، فهو عندما يضع القاهرة فى اللوحة المقابلـــة للســـويس فإنه يرغب فى مواجهة الواقع، الذى يعتمد على الضدية و المفارقه فى بنيته، حتى على مستوى الطبقة فى حياة المدينة، فأهل السويس عمال مصـــانع يموتـــون حسياً فى حياة مغلقة بين المحاجر والكهوف العتيقة، أما أهل القاهرة فإنهم يعيشون الترف، يمارسون حياة الدعة والمجون واللامبالاة بوصفهم طـــبقات مـــترفة، تملك- على حد تعبيره- الثمن، فتعيش خارج الواقع الفعلى، الذى ينتمى إليه أمل دنقل.

جدلية المكان . الزمان:

ليس هناك زمن مجرد يتحرك خارج الوجود، وليس هناك مكان بمعزل عن زمن، هناك أزمنة خاصة لكنها واقعة فى الزمن الممرور، أزمنة المبدعين والمتصوفة، وجود خارج السياق، تمارس ذواتهم فيها خاصة من أجل الوصول إلى رؤية العالم.

إذا كانت الذات عند أمل دنقل قد دخلت فى جدلية مع المكان من أجل تأسيس وجود- يتأبى أحياناً على التحقق، فتكون النتيجة: الشعور بالاغتراب وعدم التكيف من الواقع ومعطياته، وأحياناً يتحقق متخذاً مسار التحدى والمواجهة- فإنها قد دخلت جدلية مع الزمان بغية القبض على لحظة خاصة تعلن فيها عن حركتها وتصورها للعالم.

فى قصيدته "إجازة فوق شاطئ البحر" تدخل الذات معتركاً/ جدلية مع المكان/ المدينة من اللحظة التى يدخل الوقت/ الزمن جدلية مع المدينة:

أغسطس

الإسكندرية

واليود ينشع فى رئتى

يسد مسامها الربو. والأتربة! (٤٦).

الزمن/ أغسطس يمارس جدليته مع المدينة/ الاسكندرية، فيكتشف الواقع المتردى، حيث اليود ينشع فى الرئتين، فى الوقت الذى تعانى فيه الرئتان من تدمير الواقع، فلا تستطيع أن تستنشقا هواء نقياً فى ظل واقع المدينة المدنس، المدينة التى استجابت للتقدم التكنولوجى المتمثل فى الثورة الصناعية، والإنسان فى ظل حياة المدينة الملوثة/ التدمير يعانى من عدم التحقق الايجابى، فالربو والأتربة يسدان مسام الرئتين/ الحياة

تحمل الفقرة السابقة أول صور العلاقة بين الزمان والمكان، ومن خلالها يتراءى للقارئ وجه المدينة فى الوقت الذى اعتمد فيه الشاعر على بنية التشظى، التى تتلاءم مع بنية المكان/ الإسكندرية. ثم ندخل إلى صورتين متداخلتين من

صـــور العلاقـــة مع المدينة، حيث تسلم كل صورة نفسها بشكل تلقائى للصور الأخـــرى، ثم ينشأ الموقف الجدلى، الذى يتبلور من خلال تجربة المكان فى نفس الشـــاعر، وكـــلما تغـــير الزمن فى القصيدة يصحبه تغير فى الرؤية واختلاف فى حركـــية الجـــدل. فالصبح يفرض أقنومه على المكان، وينشر ظلاله على الواقع ومعطياته:

طفولة "مايو" تشيخ،
وفى الصبح: نرفع رايتنا البيض .. مستسلمين،
لينخرنا الملح، يمنح بشرتنا النمش البرصى،
ونفرش أبسطه الظهر، لنجلس فوق الرمال،
نمرح فى حزننا الغامض الشبقى .. لكى يتوهج!
(.. حين همنا بإمساكه: احترقت يدنا!)
نتلمس ثدى البكارة .. كيف تجف النضارة فيه،
فيفرز سماً.. ودوداً يعبث بتفاحة معطبة!؟[٤٧].

الواقـــع يمـــارس ضـــغطه وسطوته فى افتتاح الدفقة، تنكسر البراءة، وتندس الطهارة، وتفقد الطفولة قانونها الغض، ويشعر القارئ قبل أن يلج فاعلية الوقت وحركـــية الذات نحو رؤية العالم، أنها لحظة البوح الموحه: (طفولة "مايو" تشيخ) إنه قانون الزمن الخاص، الذى يرسم اتجاهاً ويحدد علاقات ليؤكد أن "من أبرز ما يمـــيز المدينة الإحساس فيها بعامل الزمن، وانعكاس هذا العامل على الحياة نفسها وعـــلى علاقـــات الناس بعضهم ببعض. فالزمن عامل جوهرى فى حياة أولئك "الانـــاس" الذين يعيشون فى المدينة، بل هو ميزان العلاقات بينهم، فكل فرد له زمنه الخاص، ينظم فى حدوده مشاغله الخاصة وعلاقاته بالآخرين"[٤٨].

هكـــذا يـــبدأ الزمن الخاص (الصبح) فى بسط ظلاله على بنية المقطع فتشيع علاقات تتسم بالعجز والانهزامية، تفرض على الذات لحظة اكتشاف الأسى، بل إن القـــارئ يســـتطيع أن يشم رائحة العفن الذى يعترى عالم الشاعر، ويرى فى تجســـيدية واضـــحة- سمت الشاعر المتهالك: (نرفع رايتنا البيض مستسلمين)،

ولربما- فى ظاهرة المواجهة- تتكشف حتمية الاستسلام، لأن الذات تعى قدرها أمـــام تأثيريـــة المكـــان وتدميريته (البحر) بوصفه معطى من معطيات الانتصار للمدينة.

وتنتشـــر فى الدفقة مفردات ترسم وجه المكان وهو يطرح علاقات تدميرية: ينخر- الملح- النمش- الحزن- احترقت- تجف- سما- دوداً- يعبث- معبطة، و "هى محاولات لافساد عبقرية المكان تبرز من داخل الشاعر فى صراعه العنيف مع المدينة وفى صور شعرية بعيدة الغور" (٤٩).

وإذا كـــان الصـــبح بكـــل طاقاتـــه الدلالـــية قد كشف عن انهزام الذات واستســـلامها خـــلال اصطدامها مع معطيات المدينة التدميرية، فإن الليل يوجه الرؤية نحو صراع جديد من خلال جدلية الذات مع معطيات المدينة، التى تسلبه الحياة، وتجعله فى عمق الموت يتشكك فى قدرته الإدراكية، فلا يستطيع أن يفرق بين الموت والحياة:

وفى الليل نخفض رايتنا ..
تنقض الهدنة الأبدية،
نجرؤ أن نتساءل "هل نحن موتى"؟!
وجولاتنا فى الملاهى
اهتزازاتنا فى الترام
تلاحقنا فى ظلام المدخل
ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الوشيقات،
مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا،
الضحكات، النكات:-
بقاياً من الزبد المر .. والرغوة الزاهية؟!!
"ترى نحن موتى .."
وتنشب أنيابها فى الطيور المهاجرة المتعبة!!(٥٠).

لم يقنع الشاعر بالسلبية فى ظل قهر المكان فى الوقت الذى فقد فيه الزمن تحوله الايجابى، فسيطرت بنية المتناقض على المشهد الثانى من القصيدة، حيث التحول من الصبح إلى الليل: نرفع رايتنا == تخفض رايتنا، مستسلمين == نجرؤ أن نتساءل، إن وعى الشاعر/ يقوده لحمل مشعل الثورة المنطفئة، فقناعة الموت تتأكد من خلال سيطرة بنية "التكرار" فى فجيعة جمعية: "هل نحن موتى" وإن اختلفت بنية السياق. أذن النهار/ الصبح زمن انهزامى فى عالم دنقل، والليل زمن حركى انتصارى فى بعض المواضع يحقق فاعلية.

صورة المكان/ المدينة تعتمد على التشظى، التجريد الذى يحكمه قانون الفوضى، حيث يسود التفكك الموازى لتفكك الواقع المعيش، ومن هنا يتأكد إنه " لم تكن أبداً علاقة الفنان بواقعه علاقة مسايرة جمالية لحركته الاجتماعية، أو تعبير مباشر لطروحاته، أو حتى انعكاس لتفاعلاته على سطح بنيته الابداعية، بقدر ما كان تفاعلاً خلاقاً بين الاثنين معاً، وتأثيراً متبادلاً بين البنية الاجتماعية والجمالية داخل سياق زمنى/ مكانى محدد، فبقدر ما تنبسط أو تنعقد أو تنحل البنية الاجتماعية بقدر ما تتسطح أو تتشابك أو تتفتت البنية الجمالية / الفنية"(٥١).

النتيجة الحتمية لحركية الزمن وجدليته مع المكان/ المدينة- فى هذه القصيدة- وقوع الفاجعة/ الفقد، فبعدما طرح المقطع الأول حالة الاستسلام والانهزام، أكد المقطع الثانى حضور الذات المهزومة لتتساءل- فى ظل انحيازها للجمع- "هل نحن موتى" ، ثم يظهر فى المقطع الثالث مشهد الفاجعة/ الموت الفعلى لصديق الشاعر، الذى أعلن البحر انتصاره عليه:

صديقى الذى غاص .. مات!
فحنطته ..
(واحتفظت بأسنانه..
كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة ..
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها..

وأردد " يا شمس، أعطيك سنته اللؤلؤية..
ليس بها غبار .. سوى نكهة الجوع
رديه رديه .. يرد لنا الحكمة الصائبة
ولكنها (تبسمت بسمة شاحبة!) [52].

الشعور بالغربة أكثر فداحة من الموت خصوصاً فى مجتمع يمارس كل صنوف القهـــر حتى أن أبناءه الغرباء ميتون بالحياة، فصديق الشاعر الذى غاص فى البحر ومات، كشفت أسنانه حال وجوده من خلال نكهة الجوع.

ويستدعى أمل دنقل صورة مجتمعه الصعيدى/ المكان الضمنى من خلال الموروث الشعبى الذى يتجسد فى الأغنية الشعبية، "يا شمس يا شموسة خدى سنة الجاموسة وهاتى سنة العروسة"، مستخدماً تقنية التخالف، فواقع الأغنية الشعبية يؤكـــد الـــتطلع إلى ما هو أفضل والانتظار الحلمى يقود إلى التخلص من الواقع الردئ إلى بهجة الخلاص: سنة الجاموسة سنة العروسة، أما الذى يرغب الشاعر فى اســـتبداله من خلال معطيات صديقه الذى مات "سنته اللؤلوية"، بـــ " سنة الجاموســـة " ليـــتأكد لنا من خلال مفردة " اللؤلوية " — بوصفها دالة — قيمة الممـــنوح ، فى الوقت الذى يكتشف فيه عرى الواقع المتردى، الواقع الاقتصادى من خلال: "نكهة الجوع" التى تظهر على أسنان صديقه الذى يملك إدراك الواقع الصـــحيح ، ومواطن التخلف والرجعية ، ويستشرف عالماً أكثر إشراقاً وبهاءً ، يعـــتمد عـــلى الوعى ، هذا العالم الذى يتوق إليه أمل دنقل — فى تعطش — من خـــلال خطابه إلى الشمس — باعث الحياة — " رديه " متخذاً من حالته النفسية المـــلحة تقنـــية التكرار : " رديه — رديه "، لأن المجتمع فى حاجة ماسة إلى وعيه وثقافته ، وحكمته الصائبة فى ظل الظلام والتخلف والرجعية .

جدلـــية الزمن والمكان فى خطاب أمل دنقل الشعرى ذات خصوصية ، فإذا كان لكل مبدع زمنه الخاص ، فإننا نقول إن زمن أمل دنقل ليلى ، وذاته تدخل معترك الجدل مع معطيات الزمن الليلى ، ويرتاد أمكنة ليلية : البار ، الملهى ، أو

كار البغاء ، المقهى ، الصعلكة الليلية ، وتكتشف الذات رؤيتها للعالم ، فهو تارة يشـــعر بالألفة من الزمان / المكان الليلى ويتحقق وجوده ، وتارة يشعر بالنفور والوحـــدة – الاغتراب كما يؤكد فى قصيدته " سفر ألف دال " ، " الإصحاح السابع " :

أشعر الآن أنى وحيدٌ
وأن المدينة فى الليل . .
(أشباحها وبناياها الشاهقة)
سفن غارقة
نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها إلى القاع
منذ أسند الرأس ربّاها فوق حافتها
وزجاجة خمر محطّمة تحت أقدامه
وبقايا وسام ثمين
وتشبث بحارة الأسى فيها بأعمدة الصمت فى الأروقة
يتسلل من بين أسمالهم سمك الذكريات الحزينة
وخناجر صامتة
وطحالب نابتة
وسلال من القطط النافقة(٥٣) .

المكان الفعلى – المكان الضمنى :

يـــبقى دائمـــاً – أن "المكان الفعلى حس أصيل وعميق فى الوجدان البشرى، وخصوصـــاً إذا كـــان المكان الوحيد هو وطن الألفة والانتماء الذى يمثل حالة الارتـــباط الـــبدئى المشيمى برحم الأرض الأم، ويرتبط بمناعة الطفولة وصبابات الصبا. ويزداد هذا الحس شجذاً إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع"(٥٤).

يحمـــل الخطاب الشعرى عند أمل دنقل قدراً كبيراً من سمات القيمة المكانية/ الجنوب برائيّة الملامح، ذات العذوبة على حد تعبيره، وكثيراً ما تفصح استدعائية

القـــيم الـــتربوية الموروثة، التى تبلورت فى أحضان القرية الصعيدية، التى طبعت نفسها فى قلب أمل دنقل وظل متصلاً ومنفصلاً عنها فى آن، محافظاً عليها- أثناء حـــياته الأولى فى أحضانها خصوصاً طابع الصرامة والتقاليد العائلية فى العلاقات الاســـرية: هيبة الأب، بوصفه سلطة ينبغى معها الالتزام. ففى قصيدة "الجنوبى"- "صـــورة" يقدم أمل استدعاءه لقيمة تكشف ملامح البيئة الصعيدية، حتى يقتنص حالة وجوده ضمن سياق عائلى، يقدم نفسه بوصفه قيمة، وهو مشهد ماضوى، يحمـــل قدراً كبيراً من الألم الفردى حيث "الألم يكون فردياً فى التجربة العبثية، ولكن اعتباراً من حركة التمرد يشعر بأنه ألم جماعى، ويصبح مصيراً مشتركاً بين الجميع إن أول خطوة يخطوها فكر تتملكه الغرابة هى أن يسلم بأنه يسم فى هذه الصنعة مع البشر جميعاً، وأن الحقيقة الإنسانية فى مجموعها تعانى من هذا البعد عن الذات والعالم"(٥٥).

وعندما يقوم الشاعر بفعل التذكر- على مستوى الرؤية، فإنه يستدعى المكان الضـــمنى بوصفه مسرحا لحدث التذكر، ويعيش الشاعر جدلية المكانين: الفعلى والضـــمنى فى آن، أو المتجســـد والمتخـــيل. وتمارس الذات فى ظل هذه الثنائية التبادلـــية- جدلية أكثر احتداداً وصراعاً لأنها تواجه الحاضر بالماضى أو العكس، وربما تختلف نسبة حضور كل منهما، فأمل دنقل يقدم شريحة أكثر تأثيراً وفاعلية من تاريخه الخاص، هذا التاريخ الذى يطبع الذات بطابع التوتر والقلق والانسجام مع الألم أحياناً، والتحدى أو الرفض أحيانا آخرى:

(صورة)
هل أنا كنت طفلا
أم أن الذى كان طفلا سواى؟
هذه الصورة العائلية..
كان أبى جالسا، وأنا واقف .. تتدلى يداى!
رفسة من فرس
تركت فى جبينى شجا، وعلمت القلب أن يحترس

أتذكر.. ..
سال دمي
أتذكر
مات أبي نازفا[٥٦].

هــذا التشكك فى الوجود الماضوى يقابله تشكك فى الوجود الآتى، وهذا ما تطــرحه البنية الدالة للضمائر ثم الاستفهام فى قوله: "هل أنا كنت طفلاً" ضمير المتكلم (أنا)، والضمير المتصل: التاء (كنت)، هذه المسافة الفارقة قرباً أو بعداً بين الإدراك والفقــد، فى الوقــت الذى يقوم فيه العنوان- بوصفه منطقة ثقل دلالى وعتــبة مهمة للولوج إلى عالم الخطاب- (صورة) بالإشارة إلى هذا الملمح الذى يعتمد على الصراع بين الأصل/ الآن والصورة/ الماضى وربما يكون العكس.

ويحمل المكان الضمنى/ الصورة البدائية (طفلا) حتى فى حالة نفيها عن نفسه ولكنه يثبتها للمكان/ الصعيد عن طريق غيره (سواى).

ولأن مواجهــة الحاضر/ الأصل تتم بالماضى/ الصورة، فإن أمل دنقل يتحول مــن صيغة الإفراد- (صورة) التى وردت فى العنوان إلى صيغة الجمع (الصور)، حتى يدمر عوامل التشويش، وتستقر الملامح/ القيمة المفقودة.

ثم يســتخدم أمل البنية الصرفية الدالة على الهيئة/ الصورة، كما فى (جالساً)، ترســم هيــئة الأب المطمــئن، الذى يمارس هيبته حتى فى الجلوس، يقابله الأبن المغســول بمــاء القبيلة (تتدلى يداى)، والصوت فى هذه البنية يشكل السكون والالتزام، الانكسار أمام سلطة الأب.

وتقــوم بنية الفعل (أتذكر) — بوصفها بنية دالة من خلال وجودها المهيمن، الملــح فى تقنــية التكرارات بكشف عمق الألم لحظة ولوج زمن الماضى/ زمن الجرح: النزيف، الدم الذى يكشف الأفق الرؤياوى الذى صاغته البيئة الصعيدية فى إعــادة قراءة العالم وصياغته صياغة دموية، فى الوقت الذى يفسح فيه للقراءة البصرية مجالاً فى إنتاج الدلالة حيث يستخدم مساحة منقوطة مما يشير إلى امتداد

الزمن المفقود/ الاستدعاء/ القرية.

أمـــا زمن الواقع/ المدينة المضاد لزمن التذكر، فتتولى المدينة صياغته بمعطياتها التدميرية/ السلب، الذى يسيطر على انبنائية الدفقة، فتبدأ بالاستدراك "لكن" التى تحمل قدرا من الضغط والفقد، الذى تكون فى سياق الاكتشاف المدهش للذات لحظـــة جدليـــتها مع العالم، ومن هنا يتكشف أن" الحنين إلى الريف يحمل معانى القلـــق والضيق وعدم الارتياح فى المدينة، وما يلقاه الشاعر- ولو فى الخيال- إلى قريته بسماتها الإنسانية، وتظل القرية واحة يفئ إليها من الوهج والهجير والقحل المدينى، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع"[٥٦] .

فالمدينة الضمنية تمارس سطوتها، حتى تجعل الذات فى بؤرة التعيين بتحولاتها، وانشـــطارها الذى لا يتجسد من خلال المواجهة، ولكن من خلال جدلية حادة بين زمن الواقع/ المدينة الضمنية، وزمن الاستدعاء القرية الضمنية:

لكن تلك الملامح ذات العذوبة
لا تنتمى الآن لى
والعيون التى تترقرق بالطيبة
الآن لا تنتمى لى
صرت عنى غريباً
ولم يتبق من السنوات الغريبة إلا صدى اسمى..
وأسماء من أتذكرهم – فجأة–
بين أعمدة النعى
أولئك الغامضون:
رفاق صباى
يقبلون من الصمت وجهاً فوجهاً
فيجتمع الشمل كل صباح لكى نأتنس [٥٧].

يسود السلب انبنائية الدفقة، لتصبح بنية دالة، تؤكد تحول الذات فى صراعها مـــع العـــالم/ المدينة فيستخدم النفى المسلط على الانتماء/ الوجود الحقيقى (لا

تنـــتمي) بعد الاستدراك لواقع الذات (لكن تلك الملامح ذات العذوبة). ويتغير سـيـاق النفى ليفسح الشاعر المجال لصراع الذات مع الزمن (الآن)، ويقع بعدها النفى (الآن لا تنتمى لى).

يقوم المتغير السياقى بدور فاعل فى موضعى النفى والانتماء، فيدخل الذات فى اشـــتباك خــاص، حيـــث تتفاقم جدلية الصراع فى (لا تنتمى الآن لى)، الزمن (الآن)، يســـتدعى زمن المدينة الضمنية، التى تشرخ مساحة الانتماء، وتفصل بين الماضى/ القرية الضمنية والذات التى اكتشفت كنهها الحقيقى.

أمــا فى بنــية الانــتماء فى (الآن لا تنتمى لى) فيقف الزمن على أفق السطر ليمارس تناميه، حتى يقع السلب على الذات فتصبح وحيدة فى المواجهة الجديدة الـــتى تؤكـــد غياب الفاعلية الأنوية وإحساسها بالاغتراب فى السطر الذى يليه: (صرت عنى غريباً).

لقـــد مارست المدينة الضمنية حضورها وفاعليتها التدميرية، التى خلقت من الذات عالماً مشنوهاً/ الاغتراب، نتج عن فقدان البراءة والانتماء للماضى الحيوى، والاحســـاس بعدم القدرة على التكيف مع الواقع الجديد، الإحساس بالعجز عند الدخـــول فى نوبة اعتراك يتفاقم، فيخلق عالماً يتسم بالدهشة، و "الاغتراب عن النفس هو انعدام المغزى الذاتى والجوهرى للعقل الذى يؤديه الإنسان وقد يكون الاغتراب فى الذات مصحوباً بدوافع سياسية واقتصادية ودينية واجتماعية، فكل من هذه الدوافع قد تحيل الفرد إلى انفصاله عن ذاته"(٥٨).

وتتضافر البنية الإيقاعية/ الصوتية مع غيرها من آليات التعبير لتخلق نسقاً فاعلاً فى إنـــتاج دلالـــة الخطاب التى تتسم بالتوتر نتيجة لصراع الذات والعالم/ الزمن/ المكـــان، فتتجلى ما بين الغياب والحضور، فتؤكد دهشتها بوصفها بنية فاعلة آن قراءة الخطاب، خصوصاً و "إن موقع القافية فى نفسية المتلقى يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعنى أنها ذات طابع دلالى أكثر مما هى ذات طابع نطقى أو صوتى"(٥٩).

وتحـــيل الـــذات المنكسرة، المحبطة -- فى اعتراكها مع الواقع رغبة فى تأسيس

مشروعية جديدة تخلصها من عجزها الآن- العالم المتشظى والمتماسك فى آن إلى أصـــوات، تكشـــف كنهها وحركيتها وسكونيتها وعجزها، فاستخدم التكرار لحـــرف الســـين، ممثلاً "السد"الصوتى ليكون إيقاعاً دالاً، فتكون موضع الثبات والامتداد مع الرسم (فرس-المنطمس)، وتكرر مع التحول/ الصيرورة الحركية مع الفعـــل: (يحـــترس- نأتنس)، والدلالة تذهب فى مجملها إلى الانكسار واستلاب الطاقة.

والواقع الصوتى بهذه الطريقة يؤكد أن البنية الصوتية للنص تخلق مستوى من العلاقات الفوقية، بحيث تشكل الملامح الذى تتميز به البنية الدلالية للنص كله.

فأمل دنقل كان على وعى تام بأهمية المقطع الصوتى بوصفه وحدة بنائية لها فاعليـــتها واستخدامها يخضع لفلسفة جمالية خصوصاً مع تجربة الشعر الحديث، الذى يهتم بآليات التشكيل فى مستوى اهتمامه بالرؤية، بل إنه يعتبر أن التشكيل رؤية للعالم، ولذا يؤكد أمل إيمانه بها فيقول: "إننى أعتقد إنه يجب على الشاعر أن يســـتولى عـــلى وجدان قارئه، إن الأذن العربية لم تتخل عن تقاليدها السماعية، والقافـــية تحقق عنصراً مهماً من عناصر الموسيقا فى القصيدة، وأن مهارة الشاعر الحديـــث تكمن فى التخلى عن القافية أو الوسائل الكلاسيكية الأخرى بقدر ما تكمن فى إعادة توظيفها لصالح القصيدة"(٦٠).

وفى قصـــيدته (مـــرآة) يتبلور الصراع بين الذات والعالم من خلال معطيات المكان الضمنى/ الجنوب بقيمة الإنسانية والسلوكية فى مواجهة المدينة الضمنية.

ويـــأتي اختيار أمل دنقل لعنوان قصيدته (مرآة) داخل قصيدة الجنوبى إشارة واضحة إلى أهمية دوره بوصفه- وهو جنوبى- مرآة لكل وعى ، فى الوقت الذى يقبـــع فـــيه الانشـــطار على هذه الذات: المتصلة المنفصلة، المتشظية والمتماسكة "فالصورة" فى المرآة هى نفسه وليست نفسه فى آن واحد، وما زال يجرى تضبيب للذات والموضوع- فقد بدا عملية إقامة مركز لذاته. وهذه الذات- كما يوحى موقـــف المرآة،" هى ذات نرجسية أساساً فنحن نصل إلى إحساس لــ (أنا) عن طـــريق مصادفة تلك (الأنا) منعكسة ثانية إلينا بوساطة شئ ما أو شخص ما فى

العالم"[٦١].

الجنوبي يأتي محملاً بقضية الالتزام، الشعور برغبة الخروج على أى طابع تأسيسي يستقطب حوله مجموعة تغيرات لتصبح تأسيسية سلطوية، وهذا ما يرفضه الجنوبي فيصبح الجنوب مرآة لوطن، والجنوبي مرآة لوعى هذا الوطن فى ظل هذه العلاقة الجدلية بين الذات والآخر/ السلطة تتفجر ينابيع الرفض، ويتكشف يقين الشاعر الجنوبي من خلال تناقضية البنية النصية، أو جدلية الحوار الذى يهيمن على بنية القصيدة فى محاولة لتجسيد ملامح العالم ورؤيته:

هل تريد قليلاً من البحر؟

-إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدى:

البحر – والمرأة الكاذبة

سوف آتيك بالرمل منه

... وتلاشى به الظل شيئاً فشيئاً،

فلم استبنه[٦٢].

تتحول الذات فى قصيدة (مرآة) إلى ذات فردية/ جماعية تستقطب أزمة طبقة جنوبية، تحمل كثيراً من الصفات ذات الخصوصية والتفرد فى ظل اختلاط الألوان وتداخلها، فأمل دنقل يحاصر نفسه ويواجهها فى مرآة واقعه، ليشعر بانفصاله وعدميته فى اتصاله، فيأتى البحر مرادفاً للعالم، ليمارس قوة تدميرته وسلبه، ولذا يتحتم على وعى الجنوبي الاعتراف بفداحة الموقف وعدم القدرة على المواجهة، وهو ما أكدته الذات آن احتكاكها بالبحر/ العالم: (تلاشى به الظل شيئاً فشيئاً فلم أستبنه).

وإذا كان البحر يشير إلى الثورة فإن أمل دنقل مرتبط بها على الرغم من كونها بناء معقداً فى ظل تغير مفهوم الحداثة، فيؤكد بقوله: "الارتباط بين الجدلية والثورة والبناء الفنى المركب والرؤية الفنية المعقدة كل هذا مرتبط ببعضه بسبب أن الثورة أيضاً أصبحت عملية معقدة ولم تصبح عملاً بسيطاً لم تصبح مجرد صرخة جائع أو محروم"[٦٣].

ويقف الجنوبي في الطرف المقابل من وسائل الحضارة، التي تحل أزمة طبقة ما على حساب طبقات أخرى، فالفعل "يتهيب" يكشف مسحة البساطة والبراءة، التي تؤكد عدم المصالحة مع ما هو ضد إمكانات الوعي والوجود الفعلي، فالجنوبي يرفض قنينة الخمر والآلة الحاسبة، ويتهيبهما بوصفهما أداتين من أدوات التغيب، فالخمر تذهب العقل الإنساني، والآلة الحاسبة تلغي إمكاناته:

– هل تريد قليلاً من الخمر؟

– إن الجنوبي يا سيدي يتهيب شيئين:

قنينة الخمر والآلة الحاسبة

سوف آتيك بالثلج منه.

وتلاشى به الظل شيئاً فشيئاً..

فلم أستبنه

بعدها لم أجد صاحبي

لم يعد واحد منهما لي بشيء[٦٤].

ويأتي الملمح الأخير من قصيدة "الجنوبي" صاحب الصرامة، ووضوح الرؤية والتوجه والطابع- ليؤكد شعوره بالفقد وإحساسه العميق بالمصير الإنساني، الذي يفك اشتباك الذات مع العالم، ويصبح الموت مطهراً وخلاصاً:

–هل تريد قليلاً من الصبر يا سيدي؟

–لا...

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنين:

الحقيقة والأوجه الغائبة[٦٥].

استطاعت النصوص أن تكشف لنا بوضوح عن أثر المكان وفاعليته في رؤية أمل دنقل للعالم، من خلال جدلية ذاته مع المدينة، وفي الوقت نفسه استطاعت هذه الجدلية أن تكشف لنا موقفه من المدينة، وموقفه من القرية التي لم تصبح بديلاً للمدينة، لكنها أداة من أدوات مواجهة المدينة الجافية الطاردة، التي جعلته

يخلـــق مـــن نفســـه قانوناً خاصاً للتعامل مع معطياتها، فأصبح كائناً ليلياً يمارس طقوســـه فى احيائها وأزقتها حتى الفناء، فتجمعه القرية على حال التذكر ليعيش مكانين فى آن وزمانين فى آن كذلك.

وهـــذا العالم المتشظى عند أمل دنقل يأخذ فى بعض نصوصه تماسكه نظراً لصـــلابة الـــرؤية ووضـــوحها. والتماسك هذا ناتج عن أثر البيئة ذات الطبقة الواضـــحة، التى لا تسمح بتداخل الألوان. الحيادية والاستقلال سمة من سمات المكان الصعيدى.

إشارات:

١- أنس دنقل: أحاديث أمل دنقل، القاهرة، مطابع نيويورك ١٩٩٢م، ص:١٧

٢- السابق.

٣- السابق.

٤- السابق، ص:١١٦.

٥- نسيم مجلى: أمل دنقل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب المواهب ١٩٨٨م، ص: ٣٠ ــ ٣١.

٦- عبلة الروينى: الجنوبى، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٢م، ص ١٠٢

٧- نسيم مجلى: أمل دنقل، ص" ٣٦ـــ ٣٧.

٨- السابق، ص: ٣٧ــ ٣٨.

٩- انظر: عبلة الروينى: الجنوبى، ص:١٥.

١٠- نسيم مجلى: أمل دنقل، ص: ٢٣.

١١- ألـــبير كامو: الإنسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، بيروت: منشورات عويدات ١٩٨٠م، ص:٢٦.

١٢- السابق، ص: ٢١.

١٣- السابق، ص: ٢٠.

١٤- د/ مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية/ ٧٩ ، أكتوبر ١٩٩٨م، ص: ٦٨.

١٥- أمـــل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة ١٩٨٥م، ص: ٢٣٣.

١٦- خالد الأنشاصي: المدينة ومفردات الصدام، إصدارات بدايات القرن ١٩٩٩م، ص: ٧٥.
١٧- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٣٣، ٢٣٤.
١٨- السابق، ص: ٢٤٠
١٩- السابق.
٢٠- د. مختار علي أبو غالي : المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة ١٩٦، أبريل ١٩٩٥م، ص:٨.
٢١- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٧٧.
٢٢- السابق.
٢٣- د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٣١.
٢٤- محمد عبده بدوي: الشاعر والمدينة، عالم الفكر، مج التاسع عشر، ع. الثالث، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر ١٩٩٨م. ص: ٧٩٩
٢٥- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٣٠٧.
٢٦- البير كامو: الإنسان المتمرد، ص: ٣٣٣.
٢٧- د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٧٥.
٢٨- د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة. المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤م، ص: ٢٨١.
٢٩- أحاديث أمل دنقل، ص: ١١٦.
٣٠- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ٦٨.
٣١- د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٥٠.
٣٢- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ٦٨.
٣٣- السابق، ص: ٧٠.
٣٤- د مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٥٠.
٣٥- د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، ص: ٢٣٢،٢٣١.
٣٦- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ٨٠.
٣٧- د. محمود الربيعي: الشاعر والمدينة، عالم الفكر، ص: ٧١٤.
٣٨- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٣١.
٣٩- السابق، ص: ١٣١ - ١٣٢.
٤٠- السابق، ص: ٣٢.
٤١- السابق، ص: ١٣٢.
٤٢- د محمود الربيعي: الشاعر والمدينة، ص: ١٧٩.

٤٣- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٣٣.
٤٤- السابق، ص: ١٣٣- ١٣٤.
٤٥- د. مصطفى الضبع: تقنيات الولقع فى شعر أمل دنقل، د.ت،ص: ٢٥.
٤٦- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٤٣.
٤٧- السابق.
٤٨- د. عـز الديـن اسماعـيل: الشـعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: ٢٨٤.
٤٩- د مختار أبو غالى: المدينة فى الشعر العربى المعاصر، ص: ٩٣.
٥٠- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٤٤.
٥١- د. حسـن عطـية: تبادلـية التجريب فى البنية الدرامية فى القصة القصيرة والتعلـيم السينمائى، عالم الفكر. مج الثامن والعشرون، ع. الرابع، أبريل/ يونيو ٢٠٠٠م، ص: ١٥١.
٥٢- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٤٥.
٥٣- السابق، ص: ٢٩٢، ١٩٣.
٥٤- اعتدال عثمان: إضاءة النص، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م/ ص: ٨.
٥٥- ألبير كامو: الإنسان المتمرد، ص: ٢٩.
٥٦- أمل دنقل الأعمال الكاملة، ص: ٣٦٠.
٥٧- السابق، ص: ٣٦١-٣٦٢.
٥٨- حسن سعد: الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة، ص: ٨٦.
٥٩- يورى لوتمان: تحليل النص الشعرى، ترجمة فتوح أحمد،القاهرة دا ر المعارف ، ص: ٩٢-٩٣.
٦٠- حـوار مـع الشـاعر: نقلاً عن د. سيد البحراوى، فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، القاهرة. شرقيات ١٩٩٦م، ص: ٩٠-٩١.
٦١- تـيرى إجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، القاهرة الهيئة العمة لقصور الثقافة. كتابات نقدية، ص: ١٩٨.
٦٢- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ٣٦٦.
٦٣- أنس دنقل: أحاديث أمل دنقل، ص: ١٤٥.
٦٤- أمل دنقل الأعمال الكاملة، ص: ٣٦٦- ٣٦٧.
٦٥- السابق، ص: ٣٦٧.

الثـأر

أبي .. لا مزيد !
أريد أبي، عند بوابة القصر،
فوق حصان الحقيقة ،
منتصبا . . من جديد
[الأعمال الكاملة ص ٣٣٨]

يعـد الثأر قيمة اجتماعية وقانونا عربيا قديما، ينهض على مبدأ تحقيق العدالة بـين بـنى البشـر، فى الوقت الذى يكشف فيه الثأر عن حمية تبلورت نتيجة "اكتسـاب المصريين لكثير من عادات وتقاليد الفاتحين الحكام وتأثرهم بنظمهم وقـيمهم وانمـاطهم الثقافية. ومن المحتمل جداً أن يكونوا اكتسبوا منهم عادة ممارسة القتل بدافع الأخذ بالثأر، وهى عادة أصيلة عند العرب كانوا يمارسونها فى جاهليتهم وظلت عندهم حتى بعد عصر الإسلام"(١).

جـاء الإسلام ليحرص هذه القيمة من الفوضاوية والعبث، وجعلها قصاصا فى يـد أولى الأمـر حرصـا على عدم التجاوزات ووقوع الظلم وتحقيق مبدأ العدالة– الحق – كما يؤكد الله سبحانه وتعالى يقول: (ولكم فى القصاص حياة يا أولى الألباب)(٢).

ثم وضـعت السنة النبوية جزاء الاعتداء على حقوق الآخر، فجعلت حد السـرقة قطع اليد، وحد القتل القتل، وحد الزنا الجلد أو الرجم، وسار المجتمع الإسلامى فى ركاب العمل بالتشريع بين المسلمين آمنا مستسلماً لأحكام العدالة.

وعـلى الـرغم من موقف الإسلام من القتل للثأر إلا أنه لم ينجح فى القضاء عليه بدليل وجوده وممارسته حتى الآن، والسبب فى هذا يرجع إلى ارتباط

الثأر بوصفه نظاما اجتماعيا بنفس التنظيم القبلى الذى يقوم أساسا على التعصب للأهـــل وللعشيرة والقبيلة، والذى يحتم على الفرد الوفاء للقبيلة التى ينتمى إليها والـــتى يســـتمد منها كل كيانه ومقوماته، والعرب بلغ اهتمامهم بالأخذ بالثأر وتمســـكهم بـــه حـــتى انهم اعتبروه واجبا مقدسا وقع عبؤه على كاهل الأهل والعشيرة، كما انهم اعتبروا من العار على الإنسان أن يهمل هذا الواجب ويترك دم قريبه العاصب مهدراً بغير ثأر [٣].

وعندما نزحت القبائل العربية إلى جنوب مصر معها أعرافها وتقاليدها وقوانينها الاجتماعـــية الخاصــــة منها الثأر، الذى اصبح يقينا وقانونا بين عائلات الصعيد، يـــرون فـــيه العزة والكرامة، ولذا تشبع أمل دنقل بروحه وتربى على مائدته فى أحضان قريته بالصعيد.

ارتـــبط الـــثأر فى تجربة أمل دنقل بالواقع المعيش من خلال المعطيات السياسية والاجتماعـــية والاقتصـــادية والثقافية، فتشكل فى اتجاهين: الأول داخلى والثانى خـــارجى. ففـــى الداخـــل تأرق أمل دنقل بالفروق الطبقية، وعانى من ويلاتها، فترددت فى خطابه ثنائية الطبقة: سادة وعبيد، ووقف منها موقف الرفض والنفور والـــتمرد أمـــا عـــلى المستوى الخارجى فقد ارتبط الثأر بمحاولة استرجاع حق مســـلوب، وأرض مغتصبة من يد العدو الاسرائيلى، الذى شكل صراعا بينه وبين المجـــتمع العربى عامة والمصرى خاصة، ولهذا أصبح الثأر - فى هذا الاتجاه- ميثاقا عربياً، حرص عليه أمل دنقل لأنه يشعر أنه لسان أمته، وأصبح مسئولا لاسترداد الحق من الداخل أو الخارج أو من الآخر.

ارتـــبط الـــثأر فى رؤيـــة أمـــل بتقنيات راسخة، تكونت عبر رحلته الفكرية والاجتماعية، تعتمد هذه التقنيات على مبدأ العدالة حتى فى الظلم على اعتبار أن المســـاواة فى الظلم عدل، ثم مبدأ الحق الذى يؤكد شعوراً بالإقبال على الحياة، ولهـــذا إذا تعرضت الحياة للسلب فإنه يطلب الموت بوصفه قرار حياة، ويقف من القضـــايا الاجتماعية والسياسية موقف الرفض والتحريض والثورة، وهذا ما يمكن

أن نبلوره فيما يسمى بالثأر الداخلى، ففى قصيدته "حديث خاص مع أبى موسى الأشـــعرى" يؤكد أمل دنقل انحيازه للثأر على المستوى الاجتماعى، حيث تسود الطبقـــية الـــتى يعانى منها أمل كثيراً بوصفه منحازاً للطبقة الفقيرة ضد الطبقات المـــترفة التى لا تلقى بالاً، حين تفسد حياة الفقراء، وتسفك دماؤهم دون ذنب، يرصـــد أمل مشهداً يعتمد على الثنائية الضدية: الغنى- الغارق فى ملذاته، ويمشى عـــلى أجســـاد المارة الفقراء دون الأخذ فى الاعتبار بأنهم مثله يستحقون الحياة- والفقـــير الـــذى قضت عليه سيارة دون أن يكترث صاحبها بالجريمة، مما ولد فى نفسه شعوراً بالعداوة نحو هذه الطبقة المترفة، ويدعو إلى الثأر منها:

(١)

إطار سيارته ملوث بالدم!

سار . . ولم يهتم ! !

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكننى . . فرشت فوق الجسد الملقى جريدتى اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب فى وريقة مطوية

وسرت عنهم . . ما فتحت الفم

(حاربت فى حربهما

وعندما رأيت كلا منهما . . متهمًا

خلعت كلا منهما !

كى يسترد المؤمنون الرأى والبيعة

. . لكنهم لم يدركوا الخدعة !) [٤].

مـــن خلال البنية النصية يؤكد عالم الطبقة المقهورة الكادحة، التى تعانى من قسوة الطبقة المترفة، ويصبح لديه يقين تام بأنه مسئول مسئولية كبيرة عن استرداد الحق من الآخر/ الثأر منه، خصوصا أن الآخر مسكون بالغطرسة والامبالاه، فى

الوقت الذى يقترف فيه جريمة/ قتل واحد من عامة الشعب لا يهتم، ولا ينشغل بدمــه الذى لوث اطار سيارته على حد تعبير أمل، وكان من الأجمل أن يستبدل لطخ بــ "يلوث"، حيث يشير الفعل (لطخ) إلى الدم الذكى الذى يمثله المجنى عليه بوصــفه فرداً منتجا فاعلا ينحاز للطبقة الفقيرة أما (لوَّث) فتشير إلى الدنس الذى يتعاطف معه أمل.

ويــنفى الشــاعر شاهد القضية التى فجرت فى نفسه رغبة الثأر بوصفه قانون عدالة احتماعية، فهو المثقف الذى لا يملك إلا جريدته اليومية ليغطى بها ملامح الجريمة البشعة،فى الوقت الذى تبدو فيه الطبقة الفقيرة بعيدة عن الاهتمام بالقضية نظراً للخوف الذى يعتريهم والقهر الذى يسيطر على واقعهم، مما أثر على الشاعر فى موقفــه، حــين مزق الرقم المكتوب فى وريقة مكتوبة، و لم يستطع أن يشهر رغبــته فى الأدانة لأنه لا يملك– فى ظل البطش والقسوة وموت الفقراء– أن يفتح فمــه، ولكــنه يرغــب فى أن يكشف إيجابيته الناطقة من خلال صمته، فهو لم يصمت، بل أراد أن يفجر فى نفس الآخر وفى نفسه رغبة الثأر.

ويفــتح أمــل دنقل صفحة القهر الاجتماعى والسياسى خصوصاً فكرة انتشار الأســياد والعبــيد، فالأسياد طبقة ضدية تمارس سطوها وقسوها، وتتمتع بملذات الحــياة، ولكــنها لا تستطيع أن تحمى نفسها من هجمات العدو، أما العبيد فهم مقهــورون يصنعون الحياة لهؤلاء الأسياد، ويطلب منهم التصدى للمغيرين على الأسياد، هم الطبقة المنتجة والفاعلة من خلال الملامح التى تبدو فى عنترة العبسى الــذى ظل فى حوذة بنى عبس يمارس حياة العبيد، محروم من طعم الحياة الحقيقية وملذاها فى الوقت الذى يدعي فيه إلى خوض المعارك، يواجه الموت:

قيل لى "اخرس"
فخرست . . وعميت.. وائتممت بالخصيان !
ظللت فى عبيد (عبس) احرس القطعان
اجتز صوفها . .

أرد نوقها . .
أنام فى حظائر النسيان
طعامى : الكسرة . . والماء . . وبعض التمرات اليابسة
وها أنا فى ساعة الطعان
ساعة ان تخاذل الكماة. . والرماة . . والفرسان
دعيت للميدان !
أنا الذى ما ذقت لحم الضان
أنا الذى لا حول لى أو شأن
أنا الذى أقصيت عن مجالسة الفتيان
أدعى إلى الموت . . ولم أدع إلى المجالسة ! !
تكلمى أيتهاالنبية المقدسة
تكلمى . . تكلمى
فها أنا على التراب سائل دمى
وهو ظمئ . . يطلب المزيدا(٥).

استخدم أمل آلية الاستدعاء، فاستدعى شخصية عنترة بن شداد والتزم فنيا بتقنية التآلف، حتى يترك لنفسه فرصة التوحد بالشخصية توحداً تاماً، فكلاهما يعانى من معطيات الموت والفقر والحرمان وينتسب إلى الفئة الفقيرة المعدومة، ومما يشير إلى حضور الذات المتوحدة بالشخصية المستدعاة واحتشادها بهذه الكثافة- تردد ضمير الذات/ المتكلم تسع عشرة مرة فى المقطع. ومن البنى الدالة على صراع الطبقات: أسياد وعبيد استخدم فعل القهر والسلطة "أخرس" ووضعه بين علامتى تنصيص، حتى يجذب اهتمام القارئ لمدى فاعليته: القهر وانتشاره- وفعل الاستسلام والاستجابة (خرست) بالاضافة إلى أفعال العبودية البشرية للأسياد، والتى تؤكد سلب الحريات:

(عميت- وائتممت بالخصيان)، لهذا يطلب أمل فى نهاية القصيدة الخروج على

قانون المواضعة الاجتماعية، بل الثأر منه بوضعه عدالة، تجعل الجميع سواسية أمام الحـــياة، فيشير إلى زرقاء اليمامة بالكلام والخروج من بوتقة الصمت، فهو لم يزل يعانى من الموت، يحتاج إلى من يقتص له،

وفى قصيدته "سفر الخروج" "الأصحاح الأول" يأتى الثأر قرار حياة، فالحياة لا تـــتحقق إلا بـــالموت، فحين يهترئ الواقع المعيش، وتدهور الأحوال السياسية والاقتصـــادية والاجتماعية ينبغى أن تشتعل الثورة، لتكسر جمود الواقع المتعفن، ولـــذا يأتى التحريض مقدمه للثورة، خصوصا حينما لا يكون هناك بديل لذلك، ولن تتحقق الحياة إلا بالثأر والتحريض والثورة:

أيها الواقفون على حافة المذبحة
اشهروا الأسلحة
سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم الساب فوق الوشاح !
المنازل اضرحة
والزنازن أضرحه
والمدى أضرحه
فارفعوا الأسلحة
واتبعونى !
أنا نَدَمُ الغدِ والبارحة
رايتى : عظمتان . . وجمجمة ،
وشعارى الصباح [٦]

إذا كانـــت الحياة هى الموت بعينه، فما جدوى الخضوع والاستسلام لها، لما القـــناعة بالأقامـــة فى المقابـــر؟ فكل معطيات الواقع تؤكد هذه الرؤية العدمية، الســـكن والجيش/ السجن، المستقبل كلها تنـــزع نحو الموت ، لذا لابد من قرار الثأر/ الحياة: ارفعوا الأسلحة، فلا شئ يحقق العدل إلاه، باعتباره ميثاقا، فلا عدل

ولا حياة حين تسود الفروق الاجتماعية ويتردى الواقع السياسى، وتعطى الحياة لمـــن يمارسون القهر والسطو، فيسلبون حياة الفقراء، لذا يربط أمل العدو بالثأر حين يقرر فى "الاصحاح الثالث".

قلت: فليكن العدل فى الأرض، عين بعين وسن بسن[٧].

تلك هى العدالة- عند أمل- التى تكشف عرى المجتمع؛ فلا فرق بين شـــخص وآخـــر فى الحقوق والواجبات، وحين نواجه الطبقات لابد أن تتكسر الانحـــيازات الضدية، وحين نقتص تكون عين بعين وسن بسن، الناس سواسية- حـــتى فى الـــذل- كأسنان المشط كما يؤكد أمل دنقل. وحين يعطى مقدمات العدل ومفهومه له، يقوم بالواقع ليرى النقيض، فالظلم هو الذى ينتشر والفساد تمارسه طبقة دون أخرى، حتى ينتفى العدل وهذا ما يراه الرب غير حسن:

قلت : هل يأكل الذئب ذئباً ، أو الشاة شاة ؟
ولا تضع السيف فى عنق اثنين: طفل.. وشيخ مسن
ورأيت ابن آدم يردى ابن آدم، يشعل فى
المدن النار، يغرس خنجره فى بطون الحوامل،
يلقى أصابع أطفاله علفاً للخيول، يقص الشفاه
وروداً تزين مائدة النصر . . وهى تئن
أصبح العدل موتاً، وميزانه البندقية، أبناؤه
صلبوا فى الميادين، أو شنقوا فى زوايا المدن
قلت: فليكن العدل ملكا فى الأرض، لكنه لم يكن
أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم
بالطيلسان.. الكفن

ورأى الرب ذلك غير حسن ![٨].

يقع الظلم حين تسود الفروق الطبقية ويتضح التمايز بينها، أما أبناء الطبقة

الواحدة فلا يمارسون الخروج على ميثاق الإقامة، ولا يقتنص أحدهم حق الآخر علـــى اعتبار أن العدل قائم بينهم، أما الاختلاف الطبقى فيجعل الطبقة الدونية عرضه للسطو والقهر من جانب الطبقة العليا/ السلطة.

ولذا يستخدم أمل أسلوب الاستفهام الذى يطرح دلالة النفى والتمزق (هل يـــأكل الذئب ذئباً أو الشاه شاة؟) فالطبقة لا تتمرد على نفسها فى الوقت الذى يؤكـــد فيه شريعة الثأر والقتل تحقيقاً للحياة من منذور عربى، يعتمد على الندية فلا يقع على طفل أو شيخ مسن.

ولـــيس فى الامكان لأى مجتمع من المجتمعات أن يتقدم، اللهم إلا إذا وضع حداً لعملية اللجوء إلى القوة، بحيث يجئ "القانون" فيكفل للضعفاء والأقوياء على الســـواء الاحســـاس بالزمن. وحينما لا يشعر الضعفاء بأية طمأنينة أو أمن، فإن الأقويـــاء أنفســـهم لـــن يلبثوا أن يجدوا أنفسهم مهددين، ولا شك أن العدالة، والقانون والعقود، والأسواق، وشتى الأنظمة الاجتماعية، إنما تفترض جميعاً مبدأ التنكر للوحشية الطبقيـــة[٩] .

تـــؤدى تقنـــية التكرار لمفردة "العدل "دوراً مهما، فهى تكشف عن رغبة الشاعر فى إقامة العدل يقرر الحياة لكافة البشر فى ظل المساواة، فيضعها فى مقابل معطيات الواقع التى تمارس السلب/ الظلم.

ثم يقدم أمل دنقل رؤيته للثأر بحيث يتخطى حدوده الضيقة واقتصاره على الداخـــل، ليصبح قرار حياة فى مواجهة الاغتصاب وسلب الحق الوطنى ومحاولة اســـترداد الأرض الســـلبية، يجسد أمل هذه الرؤية فى ديوانه "أقوال جديدة عن حـــرب البســـوس" حيث يؤكد قوله: "حاولت أن أقدم فى هذه المجموعة حرب البســـوس الـــتى استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة. وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربى القتيل أو للأرض العربية السلبية التى تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا ترى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لاعادتها بالدم .. وبالدم وحده" [١٠].

ولـــذا تأتى قصيدة " لا تصالح" أو "الوصايا العشر" متضمنة وصايا كليب المقتول، وتحريض أخيه المهلهل بن ربيعة/ سالم الزير حتى يرفض الصلح، ويستمر فى الحرب، حتى يتحقق الثأر له، وبه يمحو عار العرب.

يربط أمل زمنين متقابلين: الماضى والحاضر، حين يستدعى الماضى بشموخه وقوتـــه وفاعليـــته ويضعه فى مواجهة الحاضر المنكسر المهزوم، وفى ظل المواجهة يتـــبدى الخـــلاص، الذى يتبلور فى رفض الصلح مع العدو، والتمسك بالثأر بوصفه حياة، ولن تتحقق هذه الحياة إلا فى ظل الثأر على اعتبار أن الأخر/ العدو يقـــيم وزنـــا لاعتبارات الصلح، فهو ينقض الهدنة، ويتمرد على الصلح بالخيانة، وأولى خطـــوات الموقـــف فى الديـــوان يتكشف فى الرفض والتمرد فى قصيدة "الوصـــايا العشر" التى تعد وثيقة العلاقة فى التعامل مع القضية من منظور (الدم) الثأر- عدم التصالح، فهى عبارة عن عشر فقرات، تبدأ كل واحدة منها بـــ "لا تصـــالح" مضـــافا إلـــيها المحمول الدلالى فى كل مرة، فالدفقة الأولى تؤكد عدم الصلح مهما كان البديل ذا قيمة نفعية، لذا تأتى مفردة (الذهب) بدلالتها القيمة فى مقابل الصلح:

(١)

لا تصالح !
. . ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك
ثم أثبت جوهرتين مكانهما
هل ترى. . ؟
هى أشياء لا تشترى (١١).

الذهب والجواهر فى تصور أمل دنقل لا تحقق متعة الوجود فى الوقت الذى يستشـــعر فيه الإنسان أنه مسلوب الإرادة، لذا يأتى الاستفهام دالاً فى موضعه، حيـــث يشـــير إلى الـــنفى من خلال جدلية الثابت والمتحول: الرؤية/ عينيك،

جوهرتين/ المقابل النفعى، ثم يستخدم جملة أسمية تؤكد عدم التجاوز والانتقال مما هو سلبى إلى ما هو إيجابى، وتشير إلى ثبوتيته الدلالية: (هى أشياء لا تشترى)

ثم يأتى التساؤل الذى يؤكد الاستنكار ويطفح أسى ومرارة رغبة فى الانتقام والـثأر، خصوصاً أن هناك فرضيات الأقدام على الفعل والاصرار على الحركة" نحـوه، أنه المبرر المقنع الذى يفرض على الانسان الالتزام بمبدأ العدالة مهما كان الثمن:

هل يصير دمى بين عينيك – ماء ؟
أتنسى ردائى الملطخ . .
تلبس– فوق دمائى– ثيابا مطرزة بالقصب؟ (١٢).

يستفز أمل دنقل المخاطب/ السلطة مستغلاً عالمه النفسى، الذى يختزل مسافة من الخصومة تدفعه إلى اللجوء إلى الاختلاط بآصرة الدم مع الأخ/ الشعر ضـد الآخر الجانى، مذكراً اياه بقيمة الدم، ومسرح الجريمة وبشاعة الفعل الذى ارتكبه القاتل.

ويعترف أمل بوطئة الاختيار وصعوبة الأقدام على تحقيق عدم المصالحة مهمـا كانـت النتائج، لأن الموت يعنى الحياة، بل إنه واقع بين خيارين: الحرب والعار، والأولى تمحو الثانية:

إنها الحرب!
فقد تثقل القلب..
لكن خلفك عار العرب
لا تصالح..
ولا تتوخى الهرب (١٣).

وفى الدفقـة الثانية يبدو إصرار أمل دنقل على تحقيق مبدأ العدالة من خـلال الالـتزام بميـثاق الثأر مهما كان الثمن حتى وإن وصلت إلى التضحية بالمماثلـة: دم بـدم ورأس برأس؛ لأنه فى الاعتبار أن الدم والرأس لا تقارن بدم ورأس الآخر المغتصب:

(٢)

لا تصالح على الدم . . حتى بدم !
لا تصالح! ولو قيل رأس برأس ،
أكل الرؤوس سواء ؟
أقلب الغريب كقلب أخيك ؟
أعيناه عينا أخيك ؟
وهل تتساوى يد . . سيفها كان لك
بيد سيفها أثكلك ؟ (١٤).

يغطـــى الاســـتفهام ملامح الدفقة ليحرك فى نفس السلطة- الواقعة تحت ضـــغط الاختـــيار- مشـــاعر الأخوة وروابط الدم، وفى الوقت الذى يشير فيه الاســـتفهام إلى الـــنفى المقيم من خلال بنية الاستفهام مع الاسم، مما يؤكد قيمة الـــثأر بوصفه عدلاً وخلاصاً، فالآخر لا يستئمن وليس له عهد أو ميثاق يلتزم به بـــل أن ســـيفه دائمـــا يمارس الغدر رغبة فى تحقيق وجوده على حساب الآخر فيغتصب الأرض والإرادة.

وينـــتهى أمل دنقل إلى سياسة العدو الذى يخادع حين يشعر باقدام الآخر وإصـــراره عـــلى المواجهـــة والـــثأر، فيلجأ إلى الحيل وأساليب المكر والخداع والتضليل، مدعيا رغبته فى حقن الدماء حفاظاً على الحياة ورابطة العمومة:

سيقولون:
جئناك كى تحقن الدم
جئناك كن- يا أمير- الحكم
سيقولون
ها نحن أبناء عـــم
قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك
واغرس السيف فى جبهة الصحراء
إلى أن يجيء العدم،

إننى كنت لك
فارسا
وأخــــا
وأمـــــا
ومــلك.[١٥]

للشـــاعر منطقه الواضح فى رفض التصالح والاصرار على الحرب، فالعدو لم يــراع العمومــة أو صلة القربى حين اغتصب الأرض وقتل من عليها: (انهم لم يــراعوا العمومة فيمن هلك) ولكى يحرك النص فى اتجاه حركة الرؤية أثر الشاعر اســتخدام البنـــية المتحركة من خلال حركة التغير الضمائرى: (سيقولون، قل) ضمير المتكلم، أنها لحظة المواجهة بكل أطرافها.

يعد الرفض والتحريض مقدمات الوصايا، ثم يسوق الشاعر أدلته القاطعة على عـــدم قـــبول الصلح (لا تصالح، ولو..) وأحيانا يلجأ إلى آلية الاستدعاء، ففى الوصــــية الثالثة يستدعى شخصية "اليمامة" كبرى بنات كليب الذى قتل الملك حسان اليمانى من أجل أبنة عمه الجليلة، وقد لجأ أمل إلى هذا الاستدعاء ليعمق الاحساس بالمرارة ويستفز مشاعر الغيرة والحمية، ويشعل فى النفس نار الخصومة الــثأرية، وحـــتى يلفـــت نظر السلطة إلى مبدأ العدالة، الذى يتحقق بعيداً عن التصالح، وإلى جريمة العدو حين ارتكب إثمها وأسقط اليتم على رأس اليمامة، فى الوقت الذى يستغل فيه أمل معطيات اليمامة بوصفها طفلة، تعدو وتلعب وتمرح فى كنف أب مثلها فى ذلك مثل الأطفال الآخرين، ولكن يد القهر والغدر سلبتها أجمل ما فى حياتها: كلمات أبيها:

(٣)

لا تصالح
ولو حرمتك الرقاد
صرخات الندامة.
وتذكر..

(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن
الذين تخاصمهم الابتسامة)
وإن بنت أخيك "اليمامة"
زهرة تتسربل– فى سنوات الصبا
بثياب الحداد.. [١٦].

يواجه أمل– عن طريق الاستدعاء بالنسب (بنت أخيك اليمامة)– شخصية المهلهل بن ربيعة الملقب بالزير سالم أو أبو ليلى المهلهل الكبير.. أخو كليب وبطل السيرة والملحمة .. يصفه الرواه: بالأسد الكرار والبطل المغوار، صاحب الأشعار البديعة والوقائع المهولة المريعة[١٧]. ويشير إلى المماثلة فى الفعل والموقف حتى لا يتراجع المهلهل– بالاستعطاف– عن خصومته ورغبته الانتقامية، وحتى يستجيب المهلهل والقارئ إلى التحريض، يلجأ أمل دنقل إلى زمن التذكر، الذى يواجه الحاضر: الايجابية فى مقابل السلبية، الحياة فى مقابل الموت، الاخضرار فى مقابل الذبول، الوجود فى مقابل العدم، فزمن التذكر/ الماضى / الحياة يتجلى حين يصرح:

كنت، إن عدت :
تعدو على درج القصر،
تمسك ساقى عند نزولى...
فارفعها– وهى ضاحكة..
فوق ظهر الجواد [١٨].

أما زمن الحاضر الجريمة/ الموت فقد حول حضور اليمامة إلى غياب، سلبها أهم معطيات الحياة: وجود أبيها أو أخيها اللذين يمنحانها وجوداً اجتماعياً فاعلاً:

ها هى الآن .. صامتة
حرمتها يد الغدر :

من كلمات أبيها ،

ارتداء الملابس الجديدة

من أن يكون لها.. ذات يوم.. أخ!

من أب يتسم في عرسها

وتعود إليه إذا الزوج أغضبها..

وإذا زارها .. يتسابق أحفاده نحو أحضانه،

لينالوا الهدايا..

ويلهوا بلحيته (وهو مستسلم)

ويشدوا العمامة [١٩].

وينهى أمل الدفقة/ الوصية بتحريضه ورفض التصالح نتيجة ما سبق، مستخدما الاستفهام الذى يفيض مرارة واحساساً بالظلم والقهر:

لا تصالح!

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العش محترقا. فجأة، وهى تجلس فوق الرماد؟! [٢٠].

لم يضع أمل كلمة اليمامة بين أقواس حتى يجردها من الأسمية، وتنطلق نحو تعـدد دلالى، فتشـير إلى الاسـم وفى الوقت نفسه تشير إلى اليمامة من الطير، ليضـيف إلى الاسم معطيات الحركة والانطلاق والغناء، مستغلاً علامات الترقيم والاستفهام والتعجب ليؤكد انكساره واحساسه بالقهر.

وفى الوصـية الـرابعة يـرفض أمل الصلح فى مقابل الملك، موجهاً خطابه للمهلهل/ السلطة، مستخدماً الاستفهام الذى يوحى بالانكسار والرفض، مشيراً مـن خـلال فداحة الجريمة، التى أرتكبت فى حق آصرة الدم والقربى ابن أبيك، والاصرار على الخيانة من جانب الأخر، الذى أدمن الطعن من الخلف، لذا تأكد الآن أن الـدم أصـبح وسـاما وشارة، فلا مفر من رفض الصلح مهما كانت الاغراءات:

(٤)

لا تصالح
ولو توّجوك بتاج الامارة !
كيف تخطو على جثة ابن أبيك . .؟
وكيف تصير المليك . .
على أوجه البهجة المستعارة ؟
كيف تنظر فى يد من صافحوك. .
فلا تبصر الدم
فى كل كف ؟
إن سهما أتانى من الخلف
سوف يأتيك من ألف خلف
فالدم – الآن – صار وساما وشاره
لا تصالح ،
ولو توّجك بتاج الامارة [٢١].

يقــف أمل دنقل من دعاوى الانهزام والضعف بحجة عدم الاستطاعة، وتحمــل الدخول فى مواجهات دامية مع العدو، كذلك من كلمات السلام التى تســكن رغــبة الانــتقام والثأر، وحل القضية العربية من منظور القوة– موقف الرفض، ولذا يستخدم أمل الاستفهام الدال على الحال/ كيف مع الفعل المضارع الــدال عــلى الحــركة والمستقبل وأغلبها يتعلق بالحلم والرغبة فى واقع جميل: (يستنشــق– تــنظر– تعرف– ترجو– تحلم– تتغنى)، فى الوقت الذى يؤكد فيه الواقع المعيش سلب هذا الواقع المتخيل:

لا تصالح
ولو قيل ما قيل من كلمات السلام
كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس؟

كيف تنظر فى عينى امرأة..
أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟
كيف تصبح فارسها فى الغرام؟
كيف ترجو غداً لوليد ينام
كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام
وهو يكبر– بين يديك– بقلب منكس؟
لا تصالح
ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام (٢٢).

ولهذا يتحول أمل دنقل من بنية النهى– الذى يرفض التصالح– إلى بنية الأمر الدال على أحادية الرؤية وشغف الرغبة فى مشروعية الثأر، بوصفه حلاً للقضية، التى لا تحسم إلا بالدم وبالدم وحده كما يؤكد، لتعود الحياة إلى دورتها الحقيقية فى ظل الحق والعدل:

وأرو قلبك بالدم..
وارو التراب المقدس
وارو أسلافك الراقدين
إلى أن ترد عليك العظام (٢٣).

إذا كانت الوصايا الأولى قد كشفت عن الرغبة الجارفة فى رفض الصلح– وقدمت مبررات الرفض وكثر ترددها حتى يتم القناعة بذلك، وحملت فى طياتها التحريض التام وخلق مناخ الخصومة مع العدو، الذى لا تنجح معه كلمات السلام أو اقتسام الطعام– فإنها هيأت مناخ القناعة بالثأر بوصفه خلاصا، فتظهر كلمة (الثأر) فى الوصية السادسة صريحة، وترددت خمس مرات مما يؤكد الحاجة إليه والاصرار عليه، فالثأر رغبة جماعية للتخلص من عار الهزيمة والاغتصاب للأرض والحقوق والحريات، إنه ثأر التوارث من جيل إلى جيل، لكى يتحقق العدل، ويستولد الحق من أضلع المستحيل!

لا تصالح ،

ولو ناشدتك القبيلة
باسم حزن " الجليلة"
أن تسوق الدهاء ،
وتبدى – لمن قصدوك – القبول
سيقولون:

ها أنت تطلب ثأراً يطول
فخذ الآن – ما تستطيع :
قليلاً من الحق . .
فى هذه السنوات القليلة
إنه ليس ثأرك وحدك،
لكنه ثأر جيل فجيل (٢٤).

يؤكد علماء الاجتماع أن توارث الثأر ينتج عن سيكلوجية الشخصية الصعيدية، حيث تميل شخصية الفرد إلى أن تذوب وتختفى الجماعة القرابية التى منها كل كيانه ومقوماته ومكانته الاجتماعية. والواقع أنه لا يمكن فهم ميكانزم الثأر وعداوة الدم التى قد تستمر أجيالاً طويلة إلا فى ضوء هذا المبدأ: مبدأ انكار قيمة الفرد كفرد أو التهوين من أمره فى سبيل إملاء قيمة الجماعة القرابية (٢٥). والانتظار الايجابى يُشكل الأفق الرؤياوى المستقبلى عند أمل، فهو برغم عتمة الواقع المعيش ومعطيات الانكسار والانهزام إلا أنه يعلق الأمل على القادم القادر على تحقيق رغبة شعب وأمة إذا كان المهلهل بن ربيعة/ السلطة سوف يتراجع عن حقه فى الثأر:

وغداً..
سوف يولد من يلبس الدرع كاملة،
يوقد النار شاملة،
يطلب الثأر
يستولد الحق من أضلع المستحيل(٢٦).

ويلفت أمل نظر المهلهل إلى فاعلية الوقت وأثرها على الحمية وسخونة الـــدم، والرغبة الجارفة فى تحقيق الثأر، فالوقت عندما يطول فإن حدة الرغبة فى الـــثأر تنكسر شيئا فشيئا وناره تخبو، ويبقى العار مرسوما فوق جباة الشعوب، ليؤكد المذلة والقناعة بالهوان،والضعف العربى فى مواجهة العدو الاسرائيلى:

لا تصالح ،
ولو قيل أن التصالح حيلة،
إنه الثأر
تبهت شعلته فى الضلوع . .
إذا ما توالت عليه الفصول . .
ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)
فوق الجباه الذليلة ! (٢٧).

وفى الوصية السبعة تتأكد رغبة الغدر والموت به، ولهذا يرفض أمل التصالح مهمـــا كانت قراءات الطالع التي يقدمها الكهان استشرافا للمستقبل. لقد سلب العـــدو قيمة الوجود ومعطيات الحياة الحقيقية، إنهم سرقوا الروح وتركوا الجسد ينهشـــه الدود، يفوح منه عفن المزلة والهوان والهزيمة، ولهذا يربط أمل بين رغبة الثأر وقيام الحياة من مرقدها فى الوصية الثامنة فيطلب من المهلهل عدم التصالح، والاقـــدام عـــلى الثأر إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة، والأشياء التى كانت عليها من قبل:

لا تصالح
إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة :
النجوم . . لميقاتها
والطيور . . لأصواتها
والرمال . . للراتها
والقتيل لطفلته الناظرة
كل شئ تحطم فى لحظة عابرة:

الصـــبار – بهجة الأهل – صوت الحصان – التعرف
بالضـــيف– همهمـــة القلب حين يرى برعما فى الحديقة
يزوى– الصلاة لكى يترل المطر الموسمى– مراوغة القلب
حين يرى طائر الموت
وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة
كل شئ تحطم فى نزوة فاجرة [٢٨].

ثم يؤكد أمل دنقل سبب اصراره على الثأر، لأن موته لم يكن قدرياً، يخضع للمشيئة الالهية، ولكنه موت تم بالاغتيال والتربص والغدر، ولهذا يرى أمل أن وضـــعية الانسان العربى ومكانته أكثر سموا وعزة من عدوه، كما أنّ الانسان العـــربى أكثر حنكة، وأمهر فى فنون الكر والفر، والمنازلة، فالذى اغتصب حقه وســـرق أرضـــه لم يكن سوى لص، ولهذا لا يقبل التصالح معه، لأن التصالح له ميـــثاق شـــرف، والعد ولا يراعى حقوق الآخر ومعاهداته ومواثيقه التى يضربها على نفسه!

والذى اغتالنى : ليس ربًا
ليقتلنى بمشيئته
ليس أنبل منى .. ليقتلنى بسكينه
ليس أمهر منى ليقتلنى باستدارته الماكرة
لا تصالح،
فما الصلح إلا معاهدة بين ندين..
(فى شرق القلب)
لا تنتقص
والذى اغتالنى محض لص
سرق الأرض منى بين عينى
والصمت يطلق ضحكتك الساخرة [٢٩].

لابـــد من موقف الرفض والاصرار على الثأر، حتى وأن قوبل هذا الموقف بالانكار من المقربين، الذين تعنيهم القضية العربية، بل هم أصحابها، وأن لم ترق لهـــم فكـــرة الاصـــرار على الثأر تجنباً لإراقة الدماء كما يزعمون، هذه الرؤية تطـــرحها الوصـــية التاسعة، فى الوقت الذى يطرح فيه أمل دنقل واقع الشعب العـــربى من القضية، فهم غير مكترثين، فقط يعيثون فى الأرض فساداً، وكل ما يشغل بالهم الطعام اللذيذ الذى يدخل على أنفسهم البهجة، وانشغالهم بالفروق الطبقـــية فتعنـــيهم السيادة، حتى يمارسوا قهرهم وبطشهم ضد العبيد/ الشعوب المغلوبـــة على أمرها، كما أن أدواتهم فى مواجهة العدو لم تزل بالية، لا تحركها العـــزة والكرامة والماضى البطولى، لهذا يرى أمل أن كل الأمور تؤكد أن المهلهل بـــن ربـــيعة معقود عليه الأخذ بالثأر، فهو المخلص المنتظر الذى سيحقق رغبة قبيلته/ أمته:

لا تصالح ،
ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ
والرجال التى ملأتها الشروخ
هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد،
وامتطاء العبيد،
هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم
وسيوفهم العريقة قد نسيت سنوات الشموخ
لا تصالح،
فليس سوى أن تريد
أنت فارس هذا الزمان الوحيد
وسواك المسوخ! (٣٠).

وينـــتهى الجزء الأول (الوصايا العشر) من "أقوال جديدة عن حرب البســـوس" بالرفض القاطع، خصوصا الوصايا الأولى التى اشتملت على مبررات الـــرفض وعدم التصالح، ولذا تضيق البنية النصية لتختزل رؤية الذات للعالم، فلا

تـــتجاوز ســـوى الـــرفض بالفعل وأداة النهى مرتين، يعقب الفعل الثانى علامة تعجـــب، إشارة إلى يقينه بعدم قدرة الفعل، لأنه يرى فى المهلهل/ السلطة رغبة الصلح التى تبلورت فى اتفاقية كامب ديفيد.

(١٠)

لا تصالح

لا تصالح ! [٣١].

إذا كانـــت الوصـــايا بمثابة المقدمة النظرية للرفض القاطع وعدم قبول التصـــالح مـــع العدو مستخدما أمل تقنية الخطاب مع الآخر/ ضمير المخاطب/ المهـــلهل رغبة منه فى المواجهة وتعرية واقعه القدرة على الصمود والتحدى فإن أمـــل فى الجزء الثانى "أقوال اليمامة ومراثيها" يواجه القضية مواجهة أكثر حسما وفاعلـــية، ويـــتحول من خطابه مع المهلهل بن ربيعة، المعول عليه أخذ ثأر أخيه كليـــب إلى اســـتخدام شخصية اليمامة ابنة كليب، ليكشف من خلالها رغبته الوحـــيدة فى تحقـــيق مبدأ العدالة، ووضع الأمور فى نصابها، لأن اليمامة تتمتع بقدرات هائلة على التحدى، ومشاعر صادقة، ورؤى واعية فى مواجهة القضايا والظـــروف، فيروى عنها: "لما جاءته الوفود ساعية للصلح، قال لهم الأمير سالم، أصـــالح إذا صـــالحت اليمامة، فقصدت اليمامة أمها الجليلة ومن معها من نساء ســـادات القبيلة، فدخلن إليها، وسلمن جميعا عليها، وقبلت الجليلة بنتها وقالت: أمـــا كفى؟ فقد هلك رجالنا وساءت أحوالنا وماتت فرساننا وأبطالنا. فأجابتها اليمامة: أنا لا اصالح، ولو لم يبق منا أحد يقدر أن يكافح"[٣٢]

وتقول الرواية إن اليمامة رفضت الدية فى أبيها كليب، وكانت تقول: "أنا لا أصالح حتى يقوم والدى، ونراه راكب يريد لقاكم" [٣٣].

وقـــد استخدم أمل شخصية اليمامة ملتزما أسلوب التآلف مع المرجع الـــتاريخى، حيث تبدو اليمامة رافضة الصلح، بل تطلب أن يعود أبوها إلى الحياة مثـــلما كـــان، وعلى من ارتكبوا جريمتهم أن يزعنوا لذلك، لأن هذا هو مبدأ العـــدل، ولا تطلب المستحيل، بل إن الثأر فى هذه المرة يخالف صورته المعهودة،

فلم يكن الإنتقام من الآخر مقابل الأنا، بل هو استعادة الأنا التي فقدت في مقابل الآخـــر الموجـــود، هو المطالبة باستعادة المسلوب، وفي ذلك تحقيق اسمى مفاهيم الحـــق والعدالـــة الإنسانية، في الوقت نفسه يتخلص أمل دنقل من تبعية المطالبة بالثأر ورؤيته الجاهلية التي تربى عليها في أحضان الصعيد مما انعكس على قصيدة (الوصـــايا) فنـــيا، فاختـــل ميزان الشعرية أحيانا على حساب الخطابية والمنبرية الـــزاعقة، الـــتي تهـــتم بتقديم الرؤية والفكر على حساب تشكيلها من الوجهة الجمالية، فطالت بعض الوصايا وكثر التكرار مما يكشف أحادية توجه أمل دنقل الرفض التام وعدم التراجع عن الحرب والأخذ بالثأر ولكن أقوال اليمامة ومراثيها سيطرت الشعرية على عالمها فاعتمدت على التصوير والتلقائية والبعد عن النثرية والـــثرثرة والمباشرة، فالشعر"أخذ نسيجه يتكثف ويتركز في مفارقات تصويرية قويـــة الدلالة، عميقة المعزى والايحاء بدرجة كافية، لتضفي على دعوة الثأر ثوباً جديـــداً عصرياً، يجعل منها طريقاً للحياة الأنقى والأفضل، بل طريقاً لقيامة أمة تبعث من جديد"(٣٤).

وتقول اليمامة مطالبة بعودة أبيها للحياة كما كان من ذى قبل:

أبي . . لا مزيد

أريد أبي ، عند بوابة القصر ،

فوق حصان الحقيقة

منتصباً من جديد

ولا أطلب المستحيل ولكنه العدل (٣٥).

تـــرفض اليمامة مبدأ المقايضة والدخول في مناقشة حول البدائل، وفي هذا تخـــالف قانون الثأر كما تؤكد التجارب، فالواضح من الناحية الاجتماعية على الأقل أن الثأر ليس مجرد جريمة قتل ترتكب عشوائيا لاشباع رغبة في الانتقام أو القصـــاص لجـــرم ســـابق، بل هو نظام اجتماعي متماسك له ملامحه الأساسية وقوانينه الخاصة التي تحكمه وتميزه عن جرائم القتل العادية ومن مبادئه أن كل من

يقـــتل فلابـــد أن يأخذ بثأره عن طريق قتل شخص واحد فقط من الطـــرف المقابل [٣٦].

والعـــدل كمـــا تراه اليمامة فى تساؤلاتها التى تؤكد حقوق أصحابها، وتعود الأشياء لطبيعتها، فهى تؤكد:

هل يرث الأرض إلا بنوها؟
وهل تتناسى البساتين من سكنوها؟وهل تتنكر أغصانها للجذور..
[لأن الجذور تهاجر فى الاتجاه المعاكس؟!]
هل تترنَّم قيثارة الصمت..
إلا إذا عادت القوس تذرع أوتارها العصبية؟
والصدر! حتى متى يتحمل أن يحبس القلب . . .
قلبى الذى يشبه الطائر الدموى الشريد؟
هى الشمس، تلك التى تطلع الآن؟
أم إنها العين– عين القتيل التى تتأمل شاخصة:
دمه يترسب شيئا فشيأ . .
وتخضر شيئاً فشيئاً
فتطلع من كل بقعة دم: فم قرمزى..
وزهرة شر
وكفان قابضتان على منجل من حديد؟
هى الشمس؟ أم أنها التاج؟
هذا الذى يتنقَّلُ فوق الرؤوس إلى أن يعود
إلى مفرق الفارس العربى الشهيد[٣٧].

تؤكـــد اليمامة فى هذا الجزء من القصيدة مجموعة من الحقائق الثابتة، التى يؤمـــن الجميع بها، وتشير إلى منطق الاقناع، فيعتمد فى ابنائيته على الاستفهام، فقد تردد تسع مرات مما يشير دلاليا إلى نفى ما هو قائم على غير عادته، ومحاولة

اثبات النقيض، فالاستفهام قائم على الشك، يمارس انتشاره فى بنية الخطاب.

وتقوم البنية الدالة بفاعلية كبيرة فى كشف علاقات الثابت والمتحول، فيستخدم أمل التقديم والتأخير، حيث يقدم المفعول (الأرض) على الفاعل (بنوها) ليوصى بقيمتها وأهميتها بوصفها الثابت فى محل الصراع، والفعل (تتناسى) يقدم من خلال بنيته عدم القدرة على النسيان، بل يشير إلى الافتعال، فالبساتين لا تستطيع حتى افتعال النسيان لمن سكنوها.

والتوجع والمرارة والشعور بالألم نتيجة الكبت والقسوة واحتمال الوقت تكشفه علامة التعجب بعد كلمة (والصدرا)، فى الوقت الذى تقوم فيه كلمة القلب، ثم يتحول المطلق إلى نسبى والعام إلى خاص عن طريق بنية النص، حيث تتحول كلمة القلب قلبى، الذى تحدد معالجة علاقات التشبيه، التى تذهب فى اتجاه الموت من أجل الحياة: الدم الثأر (يشبه الطائر الدموى الشريد).

فى الوقت الذى يجسد فيه أمل دنقل صورة الرعب والخوف والموت، فيرسم موقف الشر والفزع حين تصل الأمور إلى عين القتيل تتأمل فى رؤية واضحة- دمه الذى يترسب شيئا فشيئا، حتى يخضر و تخرج من كل بقعة دم- نزفها القتيل- فم قرمزى وزهرة شر"ليعم الخراب، وينتشر الموت فى كل ناحية، "وهذه الصورة التى تعتمد على بعث بعض أعضاء القتيل على هذا النحو، إنما ترمى إلى خلق أسطورة لتجسيد مطلب الحرب ودواعيه الملحة، فبغير الحرب لن يتخلص الأحياء من هذا الكابوس المخيف" (٣٨).

وتتحول اليمامة بخطابها إلى قبيلتها لتكشف يقينها بحقيقة الواقع الدموى، وتؤكد على المغايرة والتحول من سياق الثبات والرضا والاطمئنان بما هو قائم، إلى حياة جديدة، تعتمد على التطهير والايمان والاغتسال من درن الواقع المتردى، الذى يغلفه العار والهزيمة والانكسار، مستخدما خطاب الكتاب المقدس من خلال جملة القول الواردة عن المسيح مع التغيير فى مواقعها بوصفها بنية دالة على حتمية الدخول فى مناخ العقيدة المسيحية كالتعميد:

أقول لكم : أيها الناس كونوا أناسا !
هى النار ، وهى اللسان الذى يتكلم بالحق !
إن الجروح يطهرها الكى ،
والسيف يصقله الكير
والخبز ينضجه الوهج ،
لا تدخلوا معمدانية الماء . .
بل معمدانية النار . .
كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب : الحجارة،
كونوا إلى أن تعود السماوات زرقاء
والصحراء بَتُولاً..
تسير عليها النجوم محملة بسلال الورود[٣٩].

تؤكد اليمامة رغبتها فى التغيير التام وخلع الجلد، ليحل محله جلد جديد، وتكشف من خلال ندائها الاحساس بالمذلة والخنوع، وتحتاج إلى رجولة تعنى العـزة والكرامة والقدرة على الثأر: (أيها الناس كونوا أناساً)، وتشير إلى "النار" بكل دلالتها لتصبح هى الحل الأمثل لواقعهم المتعفن، فالنار الحرب والثورة، تخلق واقعـاً جديداً، هم وقودها المشتهى، لتتقد فتعود السماء زرقاء والصحراء بتولا، لذا ترفض اليمامة أن يتطهر قومها بالماء (لا تدخلوا معمدانية الماء) لكنها ترغب أن يتطهروا بمعمدانية النار.

ومن خلال كلمة "معمدانية" بوضعها مفردة دالة تشير إلى حتمية الدخول فى منـاخ العقيدة المسيحية و "المعمودية تعنى فى العقيدة المسيحية تغطيس الطفل فى المـاء بعد أربعين يوما من مولده كرمز للتطهير والدخول فى حياة جديدة فى الايمان بالمسيح، والشاعر يستعمل المعمودية هنا كرمز للحياة الجديدة وهو يرى أنـه لن تجدد حياة العرب إلا بدخولهم إلى معمودية النار وهى الحرب لتطهرهم مـن كل السلبيات وتهيئتهم لحياة حرة كريمة.. وهنا تشتد دعوة الحرب وتستعر وتأخذ من البواعث والأسباب ما يبررها ويجعلها مطلب عدل يحيلها إلى مطلب

حياة ومصير" (٤٠).

ولا تـــرى اليمامة بديلا للحرب سوى الحرب، فالرؤية المأساوية تهيمن على الواقع وتمتد إلى المستقبل، وكذلك تعلن فى يقين تام أنه لا نهاية للدم إلى أن تـــتحقق الحـــياة الجديـــدة، ولهذا تتكاثف بنية الاستفهام بعد تشخيص الواقع الدموى:

أقول لكم: لا نهاية للدم
هل فى المدينة ضرب بالبوق، ثم يظل الجنود
على سرر النوم؟
هل يرفع الفخ من ساحة الحقل.. كى تطمئن العصافير؟
إن الحمام المطوق ليس يقدم بيضَتَهُ للثعابين..
حتى يعود السلام،
فكيف أقدم رأس أبى تمنا ؟
من يطالبنى أن أقدم رأس أبى تمنا . . لتمر القوافل آمنة ،
وتبيع بسوق دمشق حريراً من الهند ،
أسلحة من بخارى
وتبـــتاع مـــن بيت جالا
العبيد؟(٤١).

تطرح اليمامة تساؤلاتها التى تنطوى على إجابات مضمرة تعتمد على النفى فى الجزء الأول من المقطع السابق، لتجسد عالم الغدر والخوف، عالم الواقع الذى يفرضـــه العـــدو الذى أصبح محفوفا بكوارث يومية، تحيطنا من كل جانب، ثم تطـــرح فى الجـــزء الثانى من المقطع تساؤلات توحى بالاستنكار والسخرية من واقعـــنا العـــربى، الذى تتبدل لديه الأموز، وتختلط دون أن يفرق بين الصواب والخطأ، دون أن يعرف ماله وما عليه، فكيف تقبل اليمامة سلاما زائفا، يستغله العـــدو لصالحه ومنفعته الخاصة، ويفرض سياسة الأمر الواقع، الذى يمنحه فرصة الانتعاش التجارى والوجود الآمن المطمئن، فتمر قوافلهم آمنة فى ديار العرب، ثم

يمـــارس ســـطوته وقهره لا زلال العرب واستعبادهم. ترفض اليمامة عن طريق قناعتها الخاصة أو قناعة الآخرين، وهو ما تطرحه البنية الدالة، فهى على المستوى الشخصى ترفض هذا السلام: (فكيف أقدم رأس أبي ثمنا؟)، وترفض ما يدعو إليه الآخرون للتنازل وقبول التصالح: (من سيطالبنى أن أقدم رأس أبي ثمنا؟)، فالفعل (أقدم) يوصى بالرضا والارتياح للفعل واليقين، والفعل (يطالبنى) يوحى بالضغط وقناعة الآخر، وكلاهما تقف منه اليمامة موقف الرفض والنفور والتمرد.

أم الجزء الثانى المعنون ب "مراثى اليمامة" فإنه يشكل تجربة مستقلة تتكون من ثلاثة مقاطع، تطرح مرثية على نمط عصرى "الرثاء فيها لا يذكرنا برثاء جرير لزوجـــته، ولا بـــرثاء جليلة بنت مره لزوجها ولأخيها فى قصيدتها الشهيرة التى تقول فيها:

إننى قاتله مقتولة– ولعل الله أن يرتاح لى.

بـــل يذكرنا رثاء اليمامة فى هذه القصيدة بنغمة "الرثاء" العصرى وبالذات نغمـــة النادبات فى مآتم الصعيد بمصر، حيث تعلو نغمة الحزن واللوعة، ويتفجر الاحساس بالفقد والضياع بدرجة حادة ويائسة أحياناً"[٤٢].

تقـــدم اليمامة فى بداية مراثيها حقيقة واقعية: الواقع الذى يتحكم فى أمـــره الغرباء/ العدو، الذى صارت سيوفه سقوف منازلنا، بل أن مالنا ليس لنا، بل هو فى يد الغرباء، نجتر ضياعه، ونتألم لحرماننا منه، فالحياة التى منحت لنا هى حياة الضياع والبؤس والتشرد والقهر والانكسار:

صار ميراثنا فى يد الغرباء
وصارت سيوف العدو: سقوف منازلنا
نحن عباد شمس يشير بأوراقه نحو أروقة الظل
إن التويج الذى يتطاول:

يخرق هامته السقف،
يخرط قامته السيف،

إن التويج الذى يتطاول:

يسقط فى دمه المنسكب !

نستفى – بعد خيل الأجانب – من ماء أبارنا.

صوف حملاتنا ليس يلتف إلا على مغزل الجزية.

النار لا تتوهج بين مضاربنا.

بالعيون الخفيضة نستقبل الضيف.

أبكارنا ثيات..

و أولادنا للفراش ..

ودراهمنا فوق صورة الملك المغتصب [٤٣].

تقوم بنية التكرار فى قوله (إن التويج الذى يتطاول) تكشف جدلية الحياة والموت/ الاخضرار– الذى يحمل وجوداً وامتلاء– فى مقابل التدمير الذى يهيمن علـــى الواقع، ففى المرة الأولى تحاصر التويج عوامل تدميرية: السجن والاختناق والحصـــار/ حاجز الانطلاق، ثم يقع عليه الموت من خلال الأدوات التى منحت للمغتصـــب/ العدو/ السيف/ القوة المجنونة، التى لا يحمد عقباها، ولهذا يستخدم أمـــل فعـــلاً يكشف القسوة والعنف والقدرة على التدمير (يخرط) الذى يسلب الحـــياة الخضراء اليانعة. وفى المرة الثانية يعانى التويج من الموت الفعلى ولهذا يأتى فعـــل التدمير كذلك دالاً (يسقط) بالأضافة إلى باقى الجملة (فى دمه المنسكب) لتتكامل عناصر الفساد والموت.

وتقـــوم كذلك البنية النصية بكشف الانكسار النفسى والتأزم الإنسانى، الـــذى تعـــانى منه اليمامة/ أمل دنقل فيقدم الجار والمجرور والصفة على الجمل الفعلـــية فى قـــوله (بالعيون الخفيضة نستقبل الضيف) ليؤكد الانكسار والانهزام الـــذى أصـــبح حقيقة واقعة لا تغيير فيها، وترسم ملامح هويتنا الجديدة، والتى تتنافى مع شموخنا العربى وعزتنا وكرامتنا.

حـــتى الحياة الاقتصادية تتم جركتها من خلال جبك المعتدى بوصفه رمزاً للقهـــر والاســـتعباد، فوســـائل المعيشة يتحكم فى مصيرها ذلك الملك الغاشم المغتصـــب، ولهذا تدعو اليمامة فى المقطع التالى إلى التضحية وبذل مزيد من الدم

لـتقويض هذه الحياة طلباً للحياة الجديدة، التى تفرض ميثاق العدالة الاجتماعية، فتكشـف ملامح كليب القتيل/ العار العربى ومن أجل كشف فداحة الفقد التى تعانـيها اليمامة بمقتل أبيها كليب يستخدم أمل دنقل بنية الاستفهام مع الفعل المضـارع الـدال على المستقبل ليوحى بقيمة كليب ومكانته الفاعلة فى قومه/ واقعه، ومدى الحسرة والألم والاحساس بالضياع الذى يغلف عالم اليمامة، وقد اسـتحوذ الاستفهام على بنية المقطع بأكمله، لتعدد من خلاله مآثر القتيل، الذى كـان يصـنع حـياة جميلة للأطفال،حين ينحازون إلى عالمهم الطفولى باللهو واللعـب، وهـو يملـك للعذارى فرحة وبهجة. وفى ميدان الرجولة والبطولة له حضوره الخصب الفاعل، يملك ترويض مهر الخيال الجامح، ليجعله حقيقة واقعه، الذى ينطلق ليعبر عن وجود إنسانى، قادر على الإدراك والحلم، فى الوقت الذى يسـتطيع فـيه أن يخفـف المعانـاة عن الذين لحقت بهم الكوارث، وألمت بهم المصـائب، كمت أن له شرف النسب بين القبائل، ولهذا تتفاقم الكارثة، وتتقد الحرب والثأر له.

وتقـدم اليمامة– فى نهاية المقطع– أسباباً أخرى لأحزانها على أبيها، حين تسـألها البنات اللاواتى يشبهن الزهرات الجميلات– عن سبب حزنها وبكائها، فحـين تقـدم لهن صفاته وتعدد لهن مآثره ينخرطن مثلها فى البكاء حزنا عليه واحساساً بفقده.

وفى المقطـع الأخـير من المرثية الأولى تدعو اليمامة قومها إلى التضحية والـبذل والدخول فى الحرب من أجل بعث جديد، يؤكد حضور كليب فى زيه الجديد، حين يعود إليه الزمن المنطوى، ولن يكون ذلك إلا بالدم:

أبى ظامئ يا رجال
اريقوا له الدم كى يرتوى
وصبوا له جرعة جرعة فى الفؤاد الذى يكتوى
الذى يترآى فى كل شئ
أيادى الصبايا الخنالى تضم على صدره نصف ثوب

وتبقى عيون كليب مسمرة فى شواشى الجنائن
اسأئل :
من للصغار الذين يطيرون- كالنحل- فوق التلال؟
ومن للعذراى اللواتى جعلن القلوب:
قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟
ومن سيروض مهر الخيال؟
ومن سيضمد- فى آخر الصيد- جرح الغزال؟
ومن للرجال..
إذ قيل "ما نسب القوم"؟..
فانسكبت فى خدود الرمال دموع السؤال؟
بنات أبى- الزهرات الصغيرات- يسألنى
لم أبكى أبى!
ويبكين مثلى،
ويخلدن للنوم حين أغالب دمعى،
أروى لهن الحكايا
عن الملك النسر
والملك الثعلب، (٤٤).
عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات،
بين الرمال
يعود له قطرة قطرة..
فيعود له الزمن المنطوى(٤٥).

يعلـــق أمل دنقل حلمه على فئة بعينها فى مجتمعه الذى ارتضى المذلة والهـــوان، مستـــخدما مفردة دالة (رجال) التى تحتم صلابة فى الموقف واحساسا بالمســـئولية ورغبة جارفة فى التضحية، وقد قدم أمل الجملة الاسمية (أبى ظامئ) على النداء (يا رجال) حتى يكشف مدى إلحاجة الملحة للحرب من خلال بلورة

الواقع فى صورته الواضحة الثابتة، فالرجال العرب مطالبون بجمع دم كليب قطرة .. قطـرة، مهمـا كانت الصعاب، وذلك رداً للكيد وأخذاً بالثأر وتحقيقاً لمبدأ العدالة.

وعندما يعترى اليأس نفس اليمامة من تحقيق إيجابية واضحة من خلال (الـرجال) نحو قضية أبيها/ القضية العربية، فإنها فى المرتبة الثانية تبدو أكثر حزنا وألمـاً، وتتحول إلى علاقة أخرى مع السماء، تبث شكواها إلى الله، مؤكدة على الظـلم والغدر الذى لحق بأبيها، فهو لم يمت كما تذهب المشيئة، ولكنه أغتيل غـدراً، فى الوقـت الذى تقرر فيه امكانات كليب وقدرته وشجاعته، فهو لم يسـتحوذ عـلى الملك بالغدر والخيانة، ولكن فرض نفسه واستحوذ على الملك بـالقوة والنبل والرجولة، ولهذا تطرح سؤالاً استنكاريا يوحى بعدم تكافؤ طرفى المقارنـة والفعـل (هل يؤخذ الملك منه اغتيالاً) فى الوقت الذى تقر فيه بعدالة السماء، وأن تتويجه للملك هيئته مشيئة عادلة هى مشيئة الله. (وقد كللته يد الله بالتاج!!). وطالما الاختيار قد تم بيد الله فلابد أن يقضى عن الملك بيد الله، ولهذا يسـتخدم أمل الاستفهام القائم على الحقيقة، التى تؤكد العدالة فى الأرض (هل تـنـزع الـتاج إلا الـيدان المباركتان)، ويغتصب الملك منه لص، يمارس قهره وسطوته على أصحاب الأرض والبلاد، ويحرمهم من الحياة الحقة، وليس لحساس الحق فى ممارسة القهر والذل ضد الكيان العربى:

خصومة قلبى مع الله.. ليس سواه
أبى أخذ الملك سيفا لسيف، فهل يؤخذ الملك
منه اغتيالا،
وقد كللته يد الله بالتاج؟!
هل تنزع التاج إلا اليدان المباركتان، وهل هان ناموسه فى البرية
حتى يتوج لص.. بما سرقته يداه؟
خصومة قلبى مع الله..
إنى انزه سهم منيته أن يجئ من الخلف،

إن الذى يطلق السهم ليس هو القوس

بل قلب صاحبه[٤٦].

فاليمامة تعي أن الله لا يمارس الغدر حتى فى الموت، ولا يجئ سهم منيته من الخلف، كما يفعل العدو، الذى يمتلئ قلبه غدراً وكراهية لكليب، بل أن اليمامة تستقبل الموت الألهى بنفس راضية، لأن واهبه منزه عن الظلم، ولكنها ترفض الموت غدراً، حيث تنتفى العدالة الحق:

وتسندثر والذى يجعل النفس تستقبل الموت راضية.. نيل واهبة فأنا أرفض الموت غدراً..

فهل نزل الله عن سهمه الذهبى لمن يستهين به،

هل تكون مكان أصابعه بصمات الخطاه؟[٤٧] .

وتتساءل اليمامة لماذا ترك الله حساسا يمارس غدره، ويقتل أباها، متعديا حدود الله، فيموت كليب كما تموت الكلاب، ويلقى فى الصحراء، أين حقه فى الحياة بوصفه آدميا، وأين تكريم انسانيته؟ لهذا يمتلئ قلبها حزنا وكمداً، وتنتابه حالات الخصومة والاختلاف مع ما وقع على الأرض من إرادة تشك هى فى عدالتها، وبالرغم من حجم قلبه الصغير إلا أنه يتحمل أشياء كثيرة قاتلة ومحبطة، لذا يستخدم أمل صورة تعتمد على المعنوى المطلق، بجملة دالة تماثل الواقع المتردى: (أثقل من كفة الموت).

تتساءل فى شئ من الاستنكار والنفى، راغبة فى كشف حجم المأساة التى يخلقها الموت خصوصاً فَقْدِ الأب بوصفه راعيا، وملاذا فى ظل قسوة الواقع (هل عرف الموت فقد أبيه):

كليب يموت..

ككلب تصادفه فى الفلاه؟

إذن فلماذا كسا وجهه الصورة الآدمية؟

هل كرم الله إنسانه؟

مات من مات كلبا.. فأين إذن ذهب الآدمى الذى

قد براه؟
خصومة قلبى مع الله
قلبى صغير كفستقة الحزن.. لكنه فى الموازين
أثقل من كفة الموت
هل عرف الموت فقد أبيه
هل اغترف الماء من جدول الدمع
هل لبس الموت ثوب الحداد الذى حاكه ورماه؟[٤٨].

تطرح اليمامة قضية وجودية، تحمل قدراً كبيراً من المأساة والألم والضياع والحرمان الذى يخلفه الموت لاصحابه، فهى تتساءل: (هل عرف الموت فقد أبيه؟) الاستفهام يشير إلى النفى، كذلك هل جرب الماء حيرة الدمع ولوعته، فاغترف من جدوله، ليحس بطعم الألم، وما يعانيه الإنسان المحزون، ويستمر أمل فى استخدام صورة التجسيد التى يخلعها الموت، راسماً ملامح الفزع ومخلفا مناخ الاحباط:

هل لبس الموت ثوب الحداد الذى حاكه ورماه؟ لو فعل ذلك لأحس بما نعانيه بموت كليب.

وينتهى المقطع بتساؤل اليمامة، تؤكد فيه طلبها بحق أبيها فى الميراث سواء أكان المادى أم المعنوى– فى النسب– فيكون له ابن يحمل اسمه، وينتقم له، وهو ما انجبته له جليلة بنت مره بعد موته وهو (الهجرس) البطل المنتقم لأبيه، ولماذا يقع الظلم على كليب فقط فيموت مرتين ويجرب مرارة القتل:

خصومه قلبى مع الله
أين وريث أبى؟
ذهب الملك،
لكن لاسم أبى حق أن يتناقله أبنه عنه
فكيف يموت أبى مرتين؟
أيتها الأنجم المتلونة الوجه:

قولى له:
قد سلبت حياتين..
ابق حياة..
ورُدَّ حياة..[٤٩].

وتنتهى المرثية الثانية بانتظار الخلاص، الذى يجسد أمنية اليمامة بأن تتحقق العدالــة، ولا يســتطيع الجسد الممزق أن ينهض من قدرة الموت، ويعود إلى الله متحداً فى بهاه، وتتحقق المعجزة، فتكون حياة جديدة:

ها هو: جسمه– يعود له– دون رأس،
فهل تتقبل بوابة الغيب ما شابه الغيب،
أم أن وجه العدالة:
أن يرجع الشِلْوَ للأصلِ
أن يرجع البَعْدُ للقبْلِ،
أن ينهضَ الجسدُ المتمزّق مكتمل الظلّ
حتى يعودَ إلى اللهِ.. متحداً فى بهاه؟ [٥٠].

يــتحقق الانــتظار والموعد فى المرتبة الثالثة، ويتجسد الخلاص فى أخيها الهجـــرس، الذى سيبدل الرغبة الدموية، التى لا تحقق شيئاً، ولكنها تأمل فى ذلك يقـــوم عـــلى العـــدل بعيداً عن الحق والملك الزائف، الذى يجلب العار والدمار والضياع لأهله، فهى الآن تؤمن بالحياة، التى تلج من رحم المجاهدة فى ظل العدالة والحـــق، و"الايمان بالحياة لا يمكن أن يظهر فى أقوى صورة إلا على اشلاء مثل هذه التجارب الأليمة التى فيها نعانى مرارة الألم واليأس والشقاء" [٥١].

ولأن الـــيمامة تشك فى معطيات الملك القاهر، الذى لا تتحقق العدالة بين مملوكيه يستخدم أمل دنقل بنية الاستفهام، التى تؤكد هذا التوجه، فهى تأمل أن يكـــون انتظارها إيجابيا، فيأتى أخوها الهجرس غافلاً عن الملك القديم وما به من ظلم ودم لا يحق الحياة، بل أن أحد أدواته نذير شؤم، يتضح من خلال بنية داله: (رأس غراب) التفجر الاحساس بالتشاؤم لأن الغراب مرتبط دلاليا خصوصا عند

أبناء الريف بهذه الدلالة:

(٢)

يجيء أخى
هل عباءته الريح؟
هل سيفه البرق؟ هل يتمنطق فوق جواد السحاب؟
يجيء أخى!
غافلاً عن كتاب المواريث
عن دمه الملكى
عن الصولجان الذى صار مقبضه العاج:
رأس غراب![٥٢].

وتتحقق رغبة اليمامة فى الخلاص القائم على العدل، والحب، والانسانية، فيجىء الوعد/ المحجرس محملاً بقدرة فائقة على الفعل النبيل، محققا أساس العدل:

يجيء أخى
(كان يعرفُه القلب!)
أقذف تفاحة
يتصدى لها وهو يطحنُها بالركاب!
(هى الخطأ البشرى الذى حرم النفس فردوسها
الأول المستطاب)
أتَقِيٌّ، فأقذف تفاحة..
تستقر على رأس حربته!
(أيها الوطن المستدير .. الذى تثقب الحرب عَذرته
بالحرب)
وتفاحة تتلقفها يدُه!
(هى جوهرة الملك
جوهرة العدل

جوهرة الحب

فالحب أب)[٥٣]

الاســـتحواذ والتملك فى ظل الحياة الجديدة تختزله بنية السطر الشعرى: (وتفاحة تتلقفها يده) والتطلع واللهفة تتبديان من خلال الفعل (تتلقفها) بوصفه فعـــلاً دالاً، يكشف فرحة التحقق و" هذا يجسد اسطورة البعث فى أبوة من نوع جديـــد، أبـــوة الحب بوصول أخيها إلى الملك غافلاً عن أحقاد الماضى وأحزانه الكئيبة وناشراً لأجنحة الحب والمودة.. فالحب جناح يمكنه أن يظلل الجميع"[٥٤]. وتهيئ اليمامة مناخ الاستقبال للوعد والخلاص الايجابى الذى جاء من رحم الغيب معطـــراً "بـــأريج الحياة الجديدة، محملاً بالوعى والمثابرة، فلم يتحرش فى جهاده الطويـــل، و لم يلوثـــه دم فاسد لهذا استقبلوه بفرحة يا شباب حتى ينعكس ضوءه على أرجاء الواقع:

قفوا يا شباب!

لمن جاء من رحم الغيب

خاض بساقيه فى بركة الدم

لم يتناثر عليه الرشاش

ولم تبد شائبه فى الثياب!

قفوا للهلال الذى يستدير..

ليصبح هالات نور على كل وجه وباب [٥٥].

وعـــندما يعود أخوها المحرس بهذه الفاعلية حتماً يعود معه كليب حياً وتتحقق الرؤية المتفائلة للواقع العربى وقضيته الضائعة بين السلب والغطرسة، ويؤتى الثأر ثمـــاره عـــلى الـــرغم من دمويته، وفاجعته إلا أنه كما يرى أمل دنقل هو الحل الوحيد للقضية العربية خصوصاً فى نزاعه مع العدو الصهيونى:

قفوا يا شباب

كليب يعود

كنعقاءَ قد أحرقتْ ريشَها

لتظل الحقيقة أبهى
وترجع حلتُها– فى سنا الشمس– أزهى
وتفردَ أجنحة الغد
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب!![٥٦].

يــرى أمل فى نهاية رؤيته للثأر أن عودة كليب مرتبطة باليقظة، حتى تخلــع الحياة ثوبها القديم، وتزهو فى ثيابها الجديدة، فالماضى الذى يحاصر الذات كــل معطــياته خــربه، يعشش فى أرجائه الوهن والعنف والحاضر يفتح كوة للشــمس، يفــتح الــنوافذ ويستقبل الفجر الجديد. لقد استغل أمل دنقل كل امكانات حرب البسوس ليطرح من خلالها رؤيته للواقع المعاصر، فاستخدم كل امكانيات اللغة ليحرك شخوص الحرب، فتارة ينجذب إلى ضمير المتكلم فيتوحد بشخصــية كليب القتيل، ويركن إلى الرفض والدعوة للأخذ بالثأر، وتارة يتخذ ضــمير الغائب فيتكلم عن حزن الجليلة، وأخيراً يتوحد توحداً تاماً مع شخصية الــيمامة فى أقوالها ومراثيها، ويتلبس أحزانها وحيرتها واصرارها ووعيها بالقضية، ذات أمــل ذات متحرك لها قانونها الخاص ووعيها وتوجهها وصلابتها وقدرتها عــلى المــناورة والتزامها بطابع الجدية، فهى التزمت بهذه الجدية لتحديد علاقتها بالعالم.

إشـــــارات

١- د. أحمد أبو زيد: الثأر، القاهرة: دار المعارف د.ت، ص ١٦
٢- سورة البقرة (١٧٩).
٣- انظر: د. أحمد أبو زيد: الثأر، ص ١٦،١٧
٤- أمل دنقل: الأعمال الشعرية، ص ١٨٠
٥- السابق ص ١٢٣ــ ١٢٤
٦- السابق ، ص ٢٧٤ــ ١٧٥
٧- السابق، ص ٢٦٩
٨- السابق، ص ٢٦٩ــ ٢٧٠
٩- زكريا ابراهيم: مشكلة الحياة، ص ٢١٣
١٠- انظر أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٥٤
١١- السابق ص ٣٢٤
١٢- السابق ص ٣٢٥
١٣- السابق ص ٣٢٥
١٤- السابق ص ٣٢٦
١٥- السابق ص ١٢٦ــ ١٢٧
١٦- السابق ص ٣٢٧
١٧- انظـــر: أمــــل دنقـــل: الأعمال الكاملة تزييل ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص ٣٧١
١٨- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣٢٧
١٩- السابق ص ٣٢٨
٢٠- السابق ص ٣٢٨
٢١- السابق ص ٣٢٩
٢٢- السابق ٣٣٠
٢٣- السابق، ص ٣٣١
٢٤- السابق ص ٣٣١
٢٥- انظر: د. أحمد أبوزيد، الثأر، ص ٤٨
٢٦- أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٢
٢٧- السابق ص ٣٣٢

٢٨- السابق، ص ٣٣٤
٢٩- السابق، ص ٣٣٤ــــ ٣٣٥
٣٠- السابق ص ٣٣٥ــــ ٣٣٦
٣١- امل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٦
٣٢- نقلا عن: الأعمال الكاملة لأمل دنقل، ص ٣٥٨
٣٣- السابق، ص ٣٧١
٣٤- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٩٦
٣٥- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٣٣٨
٣٦- انظر: د احمد أبو زيد: الثأر، ص ٦٣
٣٧- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٨ــــ ٣٣٩
٣٨- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٩٢
٣٩- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٩ــــ ٣٤٠
٤٠- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٩٣
٤١- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤٠
٤٢- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٩٧
٤٣- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤١ــــ ٣٤٢
٤٤- السابق ص ٣٤٢ــــ ٣٤٣
٤٥- السابق ص ٣٤٣
٤٦- السابق ص ٣٤٤
٤٧- السابق ص ٣٤٤
٤٨- السابق ص ٣٤٥
٤٩- السابق ص ٣٤٥ــــ ٣٤٦
٥٠- أمل دنقل: الأمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤٦
٥١- زكريا ابراهيم: تأملات وجودية، ص ١١١
٥٢- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٤٦ــ ٣٤٧
٥٣- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض ص ٢٠٤
٥٤- أأمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٤٨
٥٥- السابق

خـــاتمة

تؤكد فرضيات القراءة لخطاب أمل دنقل من خلال زوايا رؤية الذات- رؤية العـالم اسـتناداً إلى محاولة تفسير جدلية العلاقة بين الذات والعالم اعتماداً على جدلية الثنائية المضادة: المدينة- الثأر، وصولاً إلى أهم نتائج المقاربة:

تشـير البنية إلى فاعلية فى تشكيل الطابع والتوجه، فقد استطاعت بنية المكان الصـعيدى أن تخلـق شخصـية حديـة ذات طابع خاص فى معتقداتها الفكرية وممارساتها وانماط حياتها على نحو مغاير لشخصيات فى أقاليم أخرى.

تكشف معطيات الشخصية من خلال علاقته بالمدينة، حيث اتضحت قدرته عـلى المواجهة على الرغم من إحساسه الأولى بعجز الانتصار، الذى أكدته تجربة الاصطدام الفعلى رغبة فى اكتشاف العالم الجديد.

ومـن خـلال تحليل النصوص واستنباط ملامح المدينة وصورها- فى الوقت الـذى كانت فيه دهشة أمل بالمدينة كبيرة. مغلفة بقدر كبير من الرهبة والحذر، والقلـق الناتج عن الاختلاف القيمى والاختلاف الجغرافى- فتبين للمقاربة وجود ثـلاث صـور أو أنماط هى المدينة الواقعية ذات المعطيات الصدامية التى تشغل أرجائها الحركة والآلة. أما المدينة الحلمية فقد تأكد غيابها عن النص الدنقلى، فلم يتجاوز واقعه إلى (اليوتوبيا) وهذا يرجع إلى صرامة طابعه الصعيدى، وخياله الذى يتسم بالصلابة والحيادية.

وقـد تجلـت ملامـح المدينة الاسطورية فى شعره من خلال صفات تميزت بالمقارنة، وقف منها أمل دنقل موقف الرفض والنفور والفرار.

فى جدلـية المدينة- المدنية، تبين موقف الشاعر المعاصر المضاد لموقف الشاعر الرومانتـيكى، فالأخير يلوذ بالفرار والهروب، والانسحاب، يؤثر السلامة والبعد عـن الاصطدام. فيجد فى القرية شاطئاً يستريح عليه. أما الشاعر الجديد فيواجه المديـنة بأسـلوب مخـتلف، لا يعتمد على الانهزام والهرب، يعتمد على الرفض والقـبول فى آن. تعـامل أمـل دنقل مع المدينة بكل معطياتها من خلال قانونه

الصــعيدى الصارم، فلم يطلب القرية بوصفها خلاصا من أزمة المدينة وتدميرها، بل انخرط فيها يمارس حياتها وضوضاءها.

ومـــن خلال جدلية المدينة– المدينة عندما وضع أمل القاهرة فى اللوحة المقابلة السـويس فإنـه يرغب فى مواجهة الواقع، الذى يعتمد على الضدية والمفارقة فى بنيته، حتى على مستوى الطبقة فى حياة المدينة.

يدخــل المكان فى جدلية مع الزمان فتكون النتيجة الشعور بالاغتراب وعدم التكـيف مع الواقع ومعطياته، وتبلور الرغبة الملحة فى اقتناص زمن خاص تمارس فيه الذات حضورها، وقد تكشف الزمن الليلى من خلال الخطاب ليؤكد الرغبة والاصـرار عـلى الوجـود فى حيزه. والذات الدنقلية تدخل معترك الجدل مع معطـيات الـزمن الليلى، ويرتاد أمكنة ليلية: البار، الملهى أوكار البغاء، المقهى، الصعلكة الليلية، وتكشف الذات رؤيتها للعالم، فهو تارة يشعر بالألفة مع الزمان الليلى وتارة يشعر بالنفور والاغتراب.

لـلمكان حضوران فى خطاب أمل، حضور فعلى يكشف نفسه صراحة من خـلال صـوره المتعددة وحضور يتبلور من خلال النص ويكون ذكره ناتجا من خلال علاقات سياقيه دون التصريح به ويكثر حضوره عن طريق التذكر.

وفى المحـور الـثانى (الثأر) تشكل قضية الفروق الطبقية على اعتبار أن الثأر الداخـلى يمـثل هـذه التوجه– أما الثأر الخارجى فيرتبط بقضية النزاع العربى الإسـرائيلي. ارتبط الثأر فى رؤية أمل دنقل بتقنيات راسخة، تكونت عبر رحلته الفكـرية والاجتماعية، تعتمد هذه التقنيات على مبدأ العدالة حتى فى الظلم على اعتبار أن المساواة فى الظلم عدل، ثم على مبدأ الحق الذى يؤكد شعوراً بالاقبال على الحياة، ولهذا إذا تعرضت الحياة للسلب، فإنه يطلب الموت بوصفه قرار حياة.

إذا كـان الجزء الأول من حرب البسوس (الوصايا) قد طرح المقدمة النظرية، الـرفض والـتحريض والـثورة/ عـدم قبول الصلح مع إسرائيل مهما كانت الاغـراءات، فـإن أمل فى الجزء الثانى (أقوال اليمامة ومراثيها) قد واجه القضية

مواجهة أكثر حسما وفاغلية، فاليمامة تؤكد رفضها قبول المناقشة حول ثأر أبيها، الـــذى أخـــذ شكلاً مغايراً لقانون الثأر من الوجهة الاجتماعية، فلم يطلب الثأر بالمماثلـــة قتل ما هو مواز لأبيها، ولكنها ترفض مبدأ المقايضة، وترغب أن يعود أبوهـــا حيا مثلما كان، ولا تطلب المستحيل، بل هذا هو مبدأ العدالة والحق فى الحياة.

فلترفعوا عيونكم للثأر المشنوق
فسوف تنتهون مثله .. غداً
وقبلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا .. غداً
فالانحناء مر..
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى
(من كلمات سبارتكوس الأخيرة)

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

-الكتاب المقدس

أولاً: المصـــــادر

i. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة، ١٩٨٥.

ii. أمـــل دنقـــل: الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨.

ثانيا: المـــــــراجع

١- أحمد أبو زيد (دكتور): الثأر، القاهرة:دار المعارف د.ت

٢- إدوار الخـــراط: شعر الحداثة فى مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٧، ديسمبر ١٩٩٩.

٣- اعتدال عثمان: أضاءة النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

٤- أنس دنقل: أحاديث أمل دنقل، القاهرة: مطابع نيويورك ١٩٩٢.

٥- أ.م بوشنســكى: الفلســفة المعاصرة فى أوروبا، الكويت: عالم المعرفة ١٦٥، سبتمبر ١٩٩٢.

٦- ألـــبير كامو: الانسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، بيروت: منشورات عويدات ١٩٨٠.

٧- تـــيرى اجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، القاهرة: الهيئة العالمة المصرية لقصور الثقافة كتابات نقدية، ١٩٩٥.

٨- جمـــال شـــحيد (دكـــتور): فى البنـــيوية التركيبية، دراسة فى منهج لوسيان غولدمان، دار بن رشد ١٩٨٢.

٩- خالد الأنشاصى: المدينة ومفردات الصدام، القاهرة: اصدارات بدايات القرن ١٩٩٩.

١٠- روسترينور هاملتون: الشعر والتأمل، د. محمد مصطفى بدوى د.ت.

١١- سيد البحراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، القاهرة: شرقيات ١٩٩٦.

١٢- صلاح فضل (دكتور): منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى.

١٣- عـــبد الكريم حسن (دكتور): الموضوعية البنيوية، بيروت: المؤسسة الجامعية

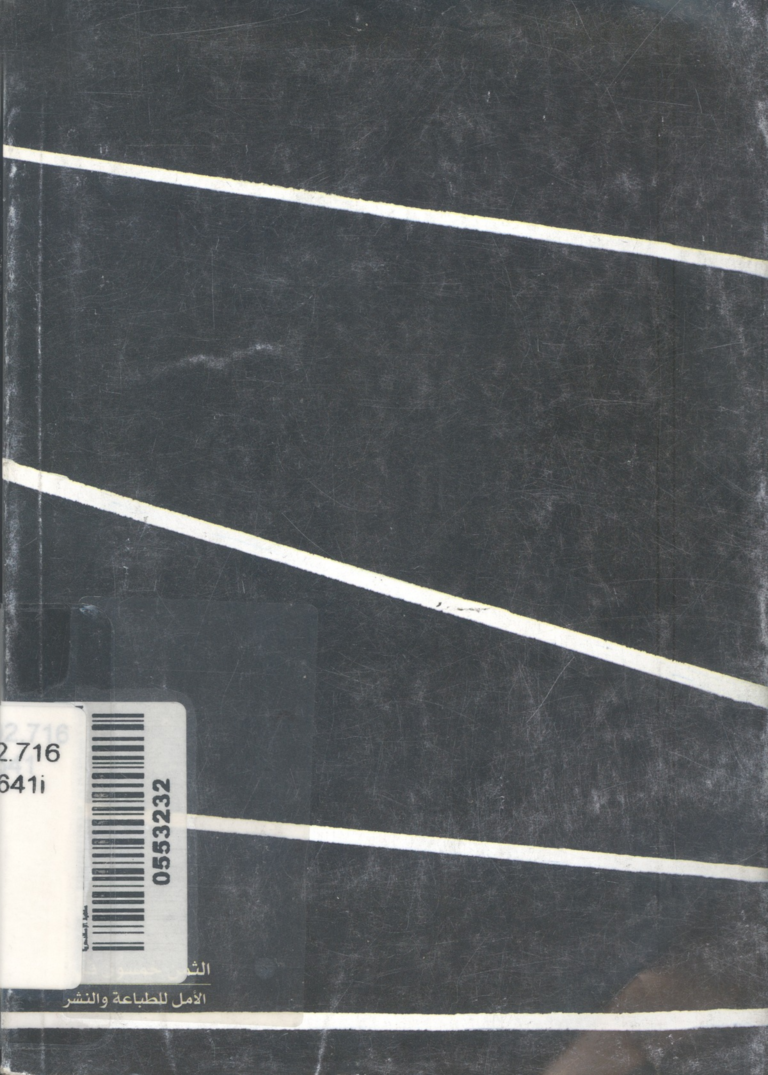
للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣.
١٤- عبلة الرويني: الجنوبي، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٢
١٥- عز الدين اسماعيل (دكتور): الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤.
١٦- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
١٧- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة ٩٦، ابريل ١٩٩٥.
١٨- مصطفى الضبع (دكتور): استراتيجية المكان، القاهرة : الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة عدد ٧٩، أكتوبر ١٩٩٨.
١٩- مصطفى الضبع: تقنيات الواقع في شعر أمل دنقل، د.ت
٢٠- نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية ٩٨، ٢٠٠٠.
٢١- نسيم مجلي: أمل دنقل أمير شعراء الرفض، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب المواهب ١٩٨٨.
٢٢- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد رزق، القاهرة: مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢.
٢٣- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة د. فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف. د.ت.

ثالثاً: الدوريات

- إبداع، القاهرة، العدد العاشر، السنة الأولى ١٩٨٣.
- عالم الفكر، الكويت، المجلد التاسع عشر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٩٨.

رقم الإيداع : ٨٥٨٩ / ٢٠٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)


الثمن خمسون
الأمل للطباعة والنشر